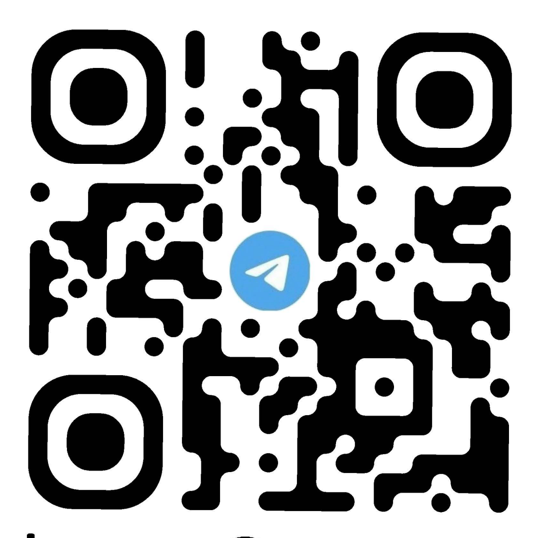

عَبد الرّحمَن مُنيف
لوعَـة الغيَـابُ
مكتبة

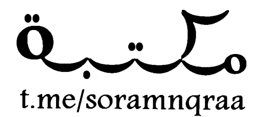
انضم لـ مكتبة .. امسح الكود

انقر هنا .. اتبع الرابط



telegram @soramnqraa

لوعة الغياب



الطبعة الثانية، 2000

الناشران

المؤسسة العربية للدراسات والنشر

المركز الرئيسي:
بيروت، ساقية الجنزير، بناية برج الكارلتون، ص. ب: 5460 ـ 11
تلفاكس: 807900/ 807901
التوزيع في الأردن:
دار الفارس للنشر والتوزيع:
عمّان، ص. ب: 9157، هاتف: 5605432، فاكس: 5685501

المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع

المملكة المغربية.
الدار البيضاء: 42 الشارع الملكي (الأحباس) ص. ب: 4006 (سيدنا)
هاتف: 303339 ـ فاكس: 305726
لبنان
بيروت: شارع جاندارك ـ بناية المقدسي. ص. ب: 5158/ 113
هاتف/ فاكس: 343701/ 352826

عَبدالرّحمَن مُنيف

لوعة الغياب

المركز
الثقافي
العربي

المؤسسة
العربية
للدراسات
والنشر

الإهداء

إلى سعد الله ونّوس
الذي حكم علينا بالأمل

تقديم



نفضت يدي، أو كدت، من تحضير مواد «لوعة الغياب»، حين بلغني خبر وفاة نزار قباني. لم أشأ، في البداية، أن تكون الشهادة التي كتبتها عنه ضمن مواد هذا الكتاب، فالرجل لا يزال حياً، والشهادة كتبت عنه في حياته، وقد جاء في نهايتها: «انغمس هذا الشاعر في حياة عصره، واشتبك مع قضاياه الكبرى وقضاياه الصغيرة معاً، وقال شيئاً جديداً، واستمر يورق ويخضر مع كل ربيع. وبمقدار ما كان بشارة للمضيء الآتي، كان نذيراً وكاشفاً للمعتم القائم، لعل ما تبقى من ضمير وعنفوان يمنع من وقوع الكارثة». وختمت تلك الشهادة بالكلمات الآتية: «اذا كنا على وعد، ولا يزال ينتظرنا الكثير من نزار قباني، فإن أبسط وصف يمكن أن نصفه به أنه شاهد العصر، والذي نطق باسمه، فتحية لهذا الشاعر الذي لم يكذب أهله».

لكن الموت كان بالمرصاد، والتفاؤل الذي أردته عنواناً لتلك الشهادة خذلني. إذ بعد أن كان من المتوقع أن يعطي نزار الكثير اثر أزمة المرض التي مر بها، كما فعل سعدالله ونوس خلال الفترة الأخيرة من حياته، إلا أن الموت كان له حساب آخر، فقد انقض عليه، كما تنقض الصاعقة، وسرق هذا الذي كان بشيراً ونذيراً، دون أن يمكّنه من قول أشياء كثيرة كنا نريدها، وكنا نتوقعها. وهكذا وجدت هذه الشهادة مكاناً لها في «لوعة الغياب».

و«لوعة الغياب» ـ وقد استعرت جزءاً من التسمية من أحد دواوين جبرا الشعرية، لوعة الشمس ـ رحلة في حياة ونصوص يجمعها هاجس الموت. حتى «طائر الحوم» رواية حليم بركات، رغم أن كاتبها لا يزال حياً، إلا أن مناخها يحوم حول الموت، ولذلك فهي مرثاة بالدرجة الأولى، وهذا ما دعا لأن تكون ضمن النصوص الأخرى في هذا الكتاب.

إن الموت ذاته نهاية منطقية لحياة أي كائن، لكن ميزة الانسان، قياساً للكائنات الأخرى، أن له ذاكرة، وأن لا جديد دون قديم، وهذا ما يعطي الحياة الانسانية القدرة على الاستمرار والغنى، اعتماداً على التراكم والتجارب التي مرت، شرط أن تكون هذه التجارب مدونة لكي يتاح للآخرين الاطلاع عليها، وبالتالي الاستفادة منها، لأن الثقافة الشفوية مهما كانت قوية ومؤثرة فإن تأثيرها محدود ومؤقت، لأن الموت كما يترصد الأفراد يترصد الثقافة الشفوية لكي يمحوها، أو في أحسن الحالات ليجعلها عرضة للتشويه، وبالتالي تصبح الاستفادة منها محدودة، تبعاً لطريقة التعامل.

وإذا كان الموت المادي الذي يلحق الكائن البشري يغيبه، كفرد، عن الأنظار، فإن ما يتركه هذا الكائن، خاصة في إطار الفن والفكر والأدب، يبقى وينتقل إلى الأجيال اللاحقة، ليساهم في تكوين الذاكرة وفي تعزيزها، ومن هنا تقضي الضرورة أن تكون ثقافة أي شعب مدونة، وبالذات في عصرنا الراهن، وأن تكون موثقة بالفحص والتدقيق والمراجعة لكي تعتمد كأساس في انتقال المعرفة وفي صقل الروح، ومراكمة الانجازات، ولتكون نهجاً صاعداً ودائماً.

إحدى المشكلات الكبرى التي تواجه الفكر العربي (بما في ذلك الآداب والفنون) انعدام التواصل، أي عدم القدرة على المراكمة الايجابية، بحيث يكون السابق درجة في السلم الصاعد، يرتقيها

اللاحق، دون أن يكون مضطراً لدفع ثمن سبق أن دُفع من قبل، وبالتالي لا حاجة للبدء كل مرة من الصفر، لاكتساب المعارف والمهارات.

إن وضعنا، من وجوه كثيرة، يشبه وضع وارث يحدس أن لديه ثروة كبيرة، لكن دون أن يعرف حجم هذه الثروة أو طريقة الاستفادة منها، ويشبه أيضاً من يجمع الأشياء، ويضعها في مستودع، لكن بطريقة عشوائية، بحيث يتعذر عليه لاحقاً الاستفادة منها.

كثيراً ما يتردد أن العرب أمة تعيش في الماضي، وأن التاريخ يلهمها أكثر مما يعلمها الواقع، لذلك فهي لا تحسن التعامل مع الزمن الذي تعيشه، وهذا هو السبب في تخلفها.

في هذه المقولة بعض الحقيقة لكن ليس كل الحقيقة. صحيح أن علاقة العرب بالعصر علاقة مضطربة، ملتبسة، باعتبار أن لهم ماضياً لا يتناسب وحاضرهم، لكن علاقة العرب بالماضي ذاته علاقة مضطربة وملتبسة، أيضاً، لأن مصدرها الحنين والعجز معاً، لذلك يتم اللجوء إلى الاتكاء على ماضٍ وهمي أو متخيل، دون فهم لهذا الماضي وسيرورته، وبالتالي أخذ الدروس منه، وهذا ما يجعل الماضي بنظر وممارسة الكثيرين انتقائياً، متحيزاً، جزئياً، الأمر الذي يحول التاريخ إلى أساطير، ويجعله عائقاً بدل أن يكون دافعاً للتقدم.

قد يبعدنا هذا الحديث وبهذه الطريقة عن «لوعة الغياب» أكثر مما يقربنا من مناخ حياة ونصوص الذين ضمهم الكتاب، لكن الدافع إلى هذا الحديث، ما يلاحظ على نطاق واسع من عجزٍ عن المراكمة التاريخية، التي تعتبر الأساس في البناء. إذ ما يكاد الموت يختطف واحداً من المبدعين، وبعد كلمات الرثاء التي تشبه بعضها تماماً، وما أن يمر وقت قصير، حتى ينسى ذلك المبدع، ويغرق أكثر في التراب، في الوقت الذي يجب أن يكون الموت مناسبة لقراءة هذا المبدع قراءة موضوعية، واعطائه المنزلة التي يستحقها، وليكون ابداعه لبنة في البناء الذي يكوّن الذاكرة.

هذا ما دعا إلى تسليط الأضواء على جزء من أعمال بعض الراحلين، وعلى جوانب من حياتهم، ليس بدافع الوفاء الشخصي، قدر ما هو محاولة لاشادة ذاكرة حية ومنصفة، وللتحريض على القراءة، بهدف المراكمة الايجابية من أجل خلق الذاكرة المطلوبة والضرورية، خاصة في هذه المرحلة.

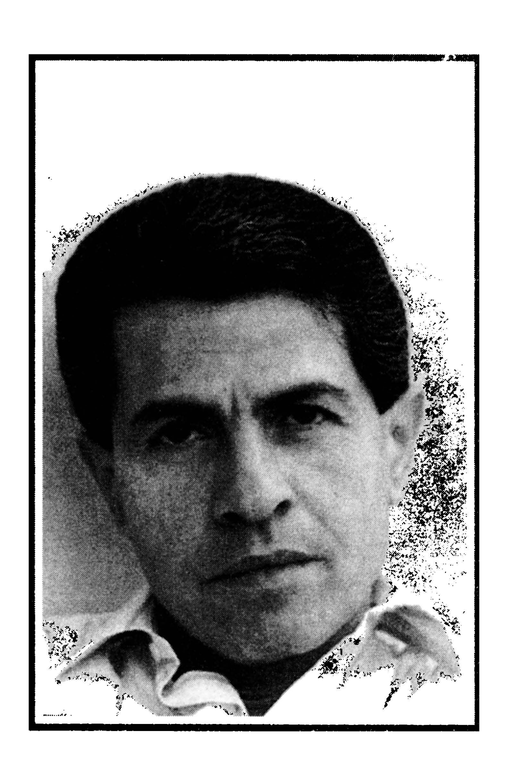
صحيح أن جزءاً فقط مما يكتبه أي كاتب هو الذي سيبقى في النهاية، وما عداه ستتراجع أهميته، وقد يطويه النسيان، نظراً للتفاوت بين عمل وآخر، وأيضاً لانتفاء أو تغير الاسباب التي أملت بعض مثل تلك الأعمال، لكن من الضروري أن نكتشف أهمية هذه الأعمال في حينها، وأن نجعلها جزءاً من الذاكرة التاريخية، بدل أن نترك هذه المهمة للأجيال اللاحقة، أو للأجانب لكي يعرفونا على ما نملك وما قدمه مبدعونا!

إن الموت قدر ما هو حد فاصل، لأن بوقوعه تكتمل دائرة المبدع الفرد، يجب أن يكون احدى الفرص الهامة التي تدعونا إلى التوقف طويلاً من أجل إعادة قراءة ما أنجزه هذا المبدع، لكي يوضع في موقعه الصحيح، ومن أجل أن يكون في سياق تاريخي يهدف إلى التراكم والاستمرار.

أما في ما يتعلق باختيار مادة «لوعة الغياب»، فهذا ما تيسر لي خلال هذه الفترة الزمنية، دون أن يكون ذلك حكم قيمة، أو سلماً للأولويات. كما تجدر الاشارة إلى أن الذائقة الأدبية هي التي أملت الاختيار، دون اللجوء إلى منهج محدد يراد تسويغه أو فرضه.

والكلمة الأخيرة في هذا التقديم، أن البدو يستعملون لفظ «الغياب»، ليس ضمن مفهوم الانطفاء والتلاشي ثم الغياب الكامل، وإنما كتوقيت زمني للدلالة على غروب الشمس، وأن دائماً بعد كل غروب وليل شمساً ستشرق من جديد، وسوف يمتلىء الكون بالضياء مرة أخرى.

دمشق ـ أيار ـ 1998



رحلة غنية... رغم قصرها(*)

تعريف أولي لمسرح سعد الله ونوس

يصعب تقديم أو تلخيص مسرح سعد الله ونوس، لمن لم يطلع عليه، بعدد من الملاحظات أو الموضوعات فقط، لأن هذا المسرح من الغنى والتعدد بحيث يعتبر من الانجازات الهامة في الأدب العربي المعاصر.

وإذا كان النص المسرحي الهام، منذ أيام الاغريق وحتى الآن، يحتمل قراءات متعددة، وبالتالي أساليب إخراجية متعددة، فإن ميزة سعد الله ونّوس فيما قدّم من نصوص، أنه كسر الحدود بين الخشبة والجمهور، خاصة في بلد لم تتكون فيه بعد تقاليد مسرحية راسخة، في محاولة منه لإقامة صلة بين العرض والمتلقي، ولاشراك الجمهور في اللعبة المسرحية، كمساحة للتفاعل والحوار، وأيضاً لاعطاء مخرج النص هامشاً من الحرية في قراءة النص ثم لاخراجه.

لقد حرص هذا الكاتب، ومنذ العمل الأول الذي قدمه، على مقدار

(*) أعد هذا التعريف لمجلة تصدر في ايطاليا.

غير قليل من العفوية والمرونة في النص، أي أن النص يتغير ويتطور تبعاً لحجم العلاقة المتبادلة بين الصالة والخشبة، وتبعاً لرؤية المخرج الذي يتعامل مع هذا النص، لأن المسرح، كما يراه سعد الله ونوس، هو العرض بالدرجة الأولى، ولذلك يتأثر بالزمان والمكان من أجل الوصول إلى الحوار المطلوب، ومن شأن هذا الحوار، إذا بدأ، أن يؤدي إلى التفاعل، أي زعزعة القناعات السائدة، وطرح الأسئلة.

إن عدداً كبيراً من المسرحيات الهامة، رغم معرفتنا، وحتى قراءتنا، لنصوصها، إلا أننا نكتشف في كل مرة جديداً في هذه المسرحيات، خاصة عندما يتم اخراجها برؤية جديدة من حيث الزمان أو المكان. وسعد الله ونوس في بعض مسرحياته اعتمد على احداث نابعة من التاريخ أو حكايات لها علاقة بالتراث المحلي أو العالمي، وأعاد صياغتها في نسق جديد، مما يدفع إلى إعادة النظر بالحدث أو الحكاية، من أجل استخراج معان ومفاهيم جديدة تتناسب مع المرحلة ومع المكان الذي تؤدى فيه.

لقد كان أهل أثينا القديمة يذهبون إلى المسرح بحماسة كبيرة، وبطقوس احتفالية، من أجل مشاهدة مسرحية يعرفون أحداثها وشخوصها، وكان الدافع: رؤية خاصة وجديدة للعرض الذي يشهدونه، وأيضاً لتكون المسرحية مناسبة لمناقشة المغزى المتعدد الذي تحمله. وهذا ما كان يهدف إليه سعد الله ونوس في عدد من مسرحياته، مثل «الفيل يا ملك الزمان» و«رأس المملوك جابر» وإلى حد ما «الملك هو الملك».

كما أنه وظف التقاليد المحلية في الفرجة المسرحية، لأنه يعتبر العرض حالة احتفالية يجب أن ترتبط بالناس وبالمكان. ولذلك استخدم «الحكواتي»، أي الشخص الذي يروي الأحداث بطريقة تمثيلية، يرافقه العزف المنفرد على آلة محلية.

وحين لجأ إلى الاقتباس من مسرحيات عالمية، فقد حاول أن يضفي عليها رؤية محلية، لأن أهمية العرض أن يولد الحوار. ليس في اطار المسرح وحده، وإنما الانطلاق منه لقضايا الفكر والثقافة والهموم التي تواجه الناس، وهذا ما جعله يهتم بشكل خاص بمسرح بريخت.

إن مسرح سعد الله ونوس ليس مسرحاً سياسياً بالمعنى الضيق، أي لا يهدف إلى الايديولوجيا أو للتحريض المباشر. قد يبرز الهم السياسي في هذا المسرح، لكن بهدف خلق وعي جديد، إذ يريدنا أن نرى الحقائق عارية، وأن نعرف الأسباب العميقة التي تجعل الانسان تعيساً مقهوراً مستغلاً. وأن نرى الصراعات الحقيقية داخل المجتمع دون تمويه، خاصة وأن الطبقات العليا في المجتمع مسيسة وتعرف ماذا تريد، في الوقت الذي تكون الطبقات الدنيا أقل ادراكاً، وهذا ما يجعل نبرته في تناول الموضوعات حارة، مستقرة، وبعض الأحيان محرضة، لكن لهدف أساسي: زيادة الوعي، وطرح الأسئلة.

في فترة متأخرة، وبدءاً من أوائل التسعينات، تطور مسرح سعد الله ونوس أكثر من قبل. ابتعد قليلاً عن الأحداث التي تحمل طابعاً سياسياً، واقترب أكثر من الموضوعات ذات الطابع الذي يطرح أسئلة عن معنى الوجود والموت والحب، وقد اتسمت الأعمال التي كتبها بحس الفجيعة والشك والحيرة إزاء رحلة الانسان في هذه الحياة. ولا شك أن المرض الصعب ـ السرطان ـ الذي ألم به في السنوات الأخيرة من حياته، والمعاناة الشاقة التي واجهها، بما في ذلك الغرق في الموت لبعض الوقت، ثم العودة منه. جعله يكتب واحداً من النصوص المهمة: «رحلة في مجاهل موت عابر».

هذا النص يستعيد بكثير من الشفافية لحظات الانتقال من ضفة إلى ضفة أخرى، من الحياة إلى ملامسة الموت، بل والدخول في ملكوته لبعض الوقت، ثم كيف عاد من هذه المرحلة المجهدة والشديدة

الخصوصية، ليكتب عن الغياب والانزلاق إلى عالم آخر لا نعرفه.

هذا العمل من الأهمية، والجدة أيضاً، بحيث يندر أن نجد إلا القليل مما يشابهه، لأن الموت حالة لا تتكرر، ومن الصعب أن تستعاد إلا في ظروف استثنائية للغاية، وقد مر بها سعد الله، عاشها، ثم استطاع أن يستعيدها من خلال هذا النص المحموم، والذي يقع عند تخوم الحياة والموت. فعل ذلك بحس تراجيدي، وبلغة شديدة الصفاء، ولا تخلو من تهكم أيضاً.

إن نص «رحلة في مجاهل موت عابر» يفتح أعيننا على عالم، رغم قربه، إلا أننا نحاول نسيانه، ربما لخوفنا أو جبننا على مواجهته. يقول في أحد المقاطع الأخيرة من هذا النص: «تمددت في قبري، وحاولت أن أنام، ولكن كنت أسمع غناءً شجياً وغريباً» ويضيف: «وكان منظر الماء وهو ينسكب على خضرة العشب يوقظ في النفس رغبات لم تعد ممكنة».

أما الكلمة الأخيرة التي تطفىء الأضواء، إيذاناً بانتهاء العرض، فيقولها في ختام هذا العمل: «من الظلام جئت وإلى الظلام أعود. تلك هي الحكاية».

وهكذا ينسدل الستار، ويأتي الموت الحقيقي، ليخطف هذا المسرحي الصادق والحزين، ولما يبلغ السادسة والخمسين، وليؤكد لنا أن المسرح الذي بدأ منذ أيام أثينا القديمة، ما يزال قادراً على تقديم المتعة، وأن يفتح الحوار بين الثقافات والشعوب.

اليوم الأول على الغياب

كان سعد الله شعلة مضيئة وسط الدار والخراب اللذين يعمان المنطقة العربية. كان، عبر كتاباته ومواقفه يقول شيئاً مختلفاً، ويحاول، بكل الوسائل، التأكيد أن في نهاية النفق ضوءاً، أملاً، رجاء.

أما عندما هجم المرض، وقدر أن الأيام تتسرب بسرعة، فقد أعطى مثلاً كبيراً في كيفية مواجهة هذا المرض، في وقف زحفه، وفي تحديه، من خلال الارادة الجسورة أولاً، ثم في أن يكرس كل جهده من أجل أن يقول قولاً هاماً، جريئاً وجميلاً. ولعل السنوات الأخيرة من أخصب ما يمكن أن يعطي مبدع، سواء من ناحية الكم أو الكيف، حتى ليمكن التأكيد أن الحسابات الصغيرة التي قد تشغل بعض المثقفين سقطت نهائياً من اعتباره، وأصبح بمقدار ما يتحدث بلغته الشخصية المميزة، يتحدث أيضاً بضمير الصامتين، بضمير المنتظرين والمؤملين.

يصعب في هذه الساعات بالذات الحديث، لكن بالأمس، حين أغمض سعد الله عينيه للمرة الأخيرة، اكتشف الجميع مدى الخسارة، وشعر كل واحد أنه فقد الكثير، لكنه قال للجميع أيضاً، ولكل واحد بمفرده، ان الصدق في هذه الحياة ضرورة كبرى، وإن إرادة البشر

تلعب دوراً أساسياً في محاولة خلق عالم أجمل، وإن الشجاعة الأدبية، وقول ما يجب أن يقال في الوقت المناسب، وإعطاء المثل من خلال السلوك والممارسة، أمور تعطي الحياة معنى، وتجعل الناس يفكرون بطريقة مختلفة.

بعد أن انقضى يوم الأربعاء، وبدأ الخميس، توقف قلب سعد الله عن الخفقان. غادرنا. لكن وهو يغيب، كما في حياته، أعطى درساً كبيراً. لم يكن يريد أن يعلم، ولكن قدم المثل: كيف يجب أن يعيش الانسان على هذه الأرض، خاصة في هذه الفترة الصعبة، وكيف يجب أن يتحمل المسؤولية، وكيف يتحدى الصعاب، بما فيها مرض السرطان، ويستطيع أن يقدم في النهاية شهادة عن عصر عاشه وانغمس فيه حتى اللحظات الأخيرة.

والآن، ونحن نواري سعد الله. ونسلمه أمانة لهذه الأرض، نشعر أن قامته تكبر وتمتد، وسوف يرقبنا من تلك التلة، في حصين البحر، وليكتشف أيضاً أن كلماته أصبحت طيوراً تنتقل من مكان إلى آخر مبشرة أن وراء هذا الظلام صبحاً سيأتي، وغداً سوف يتضافر الكثيرون، الجميع، من أجل صنعه.

إن «المنمنات» ستقود إلى «التحولات»، و«الاشارات» ستتجاوز «الموت العابر» و«الأيام المخمورة» لتبدأ جوقة عربية، كما كانت هناك جوقة اغريقية، في ترداد ألحان جديدة نحن بأشد الحاجة إليها.

إن سعد الله ونوس رائد كبير في المسرح وفي الفكر، ولقد قسم عبقريته بين الأعمال التي قدمها والحياة التي عاشها. وكان في الأمرين رائداً وصادقاً.

1997 /5 /16

رحلة الحياة والموت(*)

الآن تبدأ رحلة جديدة لسعد الله ونوس، وهذه الرحلة في الحضور وليس في الغياب، كما يحصل أغلب الأحيان في الابداع العربي.

هذه المجموعة الهامة، خاصة الأعمال الأخيرة، لم يتح لها بعد أن ترى مجسدة، إذ ما عدا «الطقوس والاشارات» التي عرضت في بيروت فقط، فإن المسرحيات الأخرى، لكي يكتشف ما فيها من جمال وأهمية وجرأة، لا بد أن تظهر على المسرح، أن تعالج بأكثر من طريقة، وعند ذاك يزداد إعجابنا بسعد الله ونوس ويزداد تقديرنا له، وهذا ما سوف يكون اكتشافاً جديداً لهذا الكاتب الفذ الذي استطاع أن يضع خلاصة روحه، وشهادته على المرحلة الزمنية التي عاش فيها، وكان جريئاً في قراءتها والتعامل معها.

إن المسرح، بالدرجة الأولى، هو العرض. وإذا كنا قرأنا المسرحيات الأخيرة، فإن هذه القراءة مجرد اقتراب، بداية تعرف، أما

(*) بعد أيام من غياب سعد الله ونوس، سألت مراسلة «الحياة» عدداً من أصدقائه عن مشاعرهم وآرائهم في مسرحه وحياته، ونشرت الجريدة ما قالوه أو ما كتبوه، عدا هذه المساهمة التي لم ترق «للحياة»، ولذلك رأيت نشرها هنا!

عندما نراها غداً وبعد غد تطوف المنطقة العربية كلها، وقد أخذت ملامح البشر ونبض الحياة الحقيقي، فعندئذ سنفاجأ بإعادة اكتشاف هذه القامة الكبيرة، قامة سعد الله.

أما كيف واجه سعد الله الحياة ثم الموت، كيف تعامل معهما، فإن في ذلك ملحمة كبرى يمكن أن تدون ذات يوم لتبين ملامح ومعادن قلما تجتمع في رجل واحد: البساطة إلى درجة الزهد، الصدق إلى درجة الطفولة، الشجاعة إلى درجة التضحية، مع شعور عال بالمسؤولية، وإدراك حقيقي للمصاعب والتحديات، وأيضاً فهم المهمة التي يجب أن يتصدى لها الكاتب، والقادر عليها.

حتى المرض فقد واجهه سعد الله بجرأة وعقلانية معاً. لم يستسلم له، وهذا ما جعله يكرس كامل وقته، خاصة في الفترة الأخيرة، للكتابة. بحيث أنجز عدداً من أعماله الهامة، والتي ستبقى من بعده مضيئة فاعلة، ليس فقط تعبيراً عن إمكانيات استثنائية، بل وبالنسبة للمسرح والثقافة العربيين كإنجازات متميزة تعطي فكرة عن تطور المسرح العربي واحتمالاته.

لقد دخل سعد الله في رهان مع هذه الحياة، إذ بعد أن استكمل أدواته، وبعد أن بلغ قمة النضج، ولأن الحياة لن تكون كريمة إلا بمقدار، لذلك انصرف إلى الابداع فأنجز في بضع سنوات ما يحتاج إلى عمر بكامله لكي ينجز أقل منه. وبهذه الطريقة كسب رهان الحياة وقاوم المرض، وتحدى الموت إلى درجة تثير الإكبار والإعجاب:

لقد غادر سعد الله هذه الضفة، لا لكي يغيب، وإنما ليحيا حياة أخرى، وليقول لنا أيضاً إن الكلمة الجريئة الصادقة تحفر عميقاً في النفوس، وتترك آثاراً كثيرة، وتزهر موسماً بعد موسم. . . وهذا بعض القطاف الذي تركه لنا سعد الله ونّوس في رحلة الحياة والموت.

الطفل الذي رأى الملك عارياً

حين شهدتُ «حفلة سمر من أجل 5 حزيران» في عروضها الأولى، ورغم قتامة تلك المرحلة، شعرت بالفرح، فقد كانت المرة الأولى التي يتصدى فيها مسرحي عربي، في مثل ذلك الوقت الصعب، إلى مواجهة الحقيقة بكل قسوتها وعريها. فالجرح الحزيراني كان لم يزل ساخناً، والحيرة تخيّم على الجميع مثل خيمة الرصاص. أما الوجع فقد كان يسري في العظام كأنه الطوفان، وكانت الضرورة تقضي أن يوجد أحد، مثل ذلك الطفل الذي أشار إلى الملك وقال إنه عارٍ، ليقول شيئاً مماثلاً، وكان سعد الله ونوس ذلك الطفل الذي قال!

لم يقل ذلك فقط، فحين اندفع عدد من الأفراد، مخترقين الصالة والجمهور، بدا، للحظات، أن خللاً، خطأً ما، قد حصل. لكن في اللحظات التالية تبيّن أن جزءاً من «اللعبة» التي أرادها سعد الله أن ينهض بعض الممثلين من بين المتفرجين، كي يشرك الجمهور، يجعله معنياً إلى أقصى حد، أي أن يحوّله من جمهور متفرج إلى جمهور مشارك، ولذلك رمى كرة النار في حضن كل من كان في الصالة، ليترك أثراً أو علامة يحملها ذلك المتفرج إلى الخارج، حتى يراه الناس كي يروا حقيقتهم.

قبل هذه المسرحية، في مصر والعراق ولبنان، إذا أُريد تقديم مسرحية جادة، كان يتركز على تناول همٍّ اجتماعي، أو حدث له علاقة بالتاريخ، وأغلب الأحيان التاريخ البعيد. والمشاهد «اللبيب» يربط، يجد الصلة والدلالة! وفي حالات قليلة يلجأ المسرحي إلى الرمز أو الأسطورة، كي لا يقع تحت طائلة «القانون» أو يتعرض للمساءلة. أما أن يتطلع المسرحي إلى عيني الوحش تماماً، أن يقول الحقيقة كاملة، أن يرويها كما عاشها، كما شهدها، فلعل «حفلة سمر» كانت البداية.

من ضلع هزيمة حزيران، إذن، ومن وجعه، بدأ مسرح سعد الله ونّوس. فالناس الذين احترقوا بنار الهزيمة، وشعروا بالعار، كانوا مستعدين لعمل أي شيء لتجاوز تلك الهزيمة. وكانوا في الوقت نفسه مملوئين بالحيرة عما يجب أن يفعلوه.

وكانت الأسئلة التي طرحتها «حفلة سمر..»: لماذا وقعت الهزيمة؟ كيف نواجهها؟ لِمَ كل هذه الاستكانة، ولِمَ هذا الغياب؟ والذين يفترضون أن لهم دوراً، وينتظرون غداً أفضل، أي دور يرشحون أنفسهم له، وهل هم قادرون على القيام به؟ وهذا الغد المنتظر، كيف يرونه، ومن سيقوم بتشييده؟

كانت هذه الأسئلة بداية الحوار.

ولأن المسرح يفرض حواراً، فقد بدأ الحوار. بدأ بصوت عالٍ مع النفس ومع الآخر، ليعكس الهموم والأحلام، ويهجس بالآتي. هذا عدا عن كون المسرح مرآة يرى فيها الناس أنفسهم والآخرين، كما «ويقول» الأحلام المجهضة والوجع الحقيقي الذي قد لا يُرى أو يقال بوضوح دائماً. وفي الوقت ذاته، فإن هذا المسرح يحسن إعلان الاحتجاج والتمرد على الظلم والاستغلال والخطأ، ويبحث عن طريق للخلاص، ليس الخلاص الفردي، وإنما تجاوز الأشراك المنصوبة، وصولاً إلى عالم أجمل وأكثر رحابة.

بهذا الهدف، وبهذا التفاؤل، ونتيجة صدمة حزيران التي خضّت المجتمع العربي كله، وجعلته يتساءل ويبحث، كانت بداية المسرح الجديد.

وإذا كان المسرح من أفضل الأمكنة للحوار، وشرط المسرح والحوار معاً الحرية، فإن الحرية ذاتها لا تقتصر على الشعارات، ولا تكتفي بالنوايا أو الوعود، وإنما هي ممارسة يومية، وصيغ وعلاقات تمليها طبيعة المجتمع وتطوره التاريخي. ولما كان الهامش الديمقراطي الذي ساد خلال فترة معينة يتيح مثل هذه الإمكانية، وفي سياق فضح الواقع، والرغبة بتجاوزه، توالت أعمال سعد الله طوال عقد السبعينات، وكان همّها الأساسي زيادة وعي الناس، ومن ثم مشاركتهم، وأيضاً زيادة الفسحة الديمقراطية، وتحويلها من شعار، أو هامش ضيق، إلى حالة معيشة، إلى أمر واقع، لأن الديمقراطية هي الشرط الأساسي ليس فقط لمواجهة الهزيمة وتجاوزها، بل وللتغلب على أسبابها.

وهكذا أخذت مسرحيات تلك الفترة منحى الهموم الأساسية، مع تنويعات تفرضها طبيعة الموضوعات التي تمّ التطرق إليها. ورغم القسوة، وبعض الأحيان الحدّة التي تميّزها، فقد كانت لا تخفي تفاؤلها، إن لم يكن بالكلمات أو المشاهد، فبالجو الذي تشيعه، بالاحتمالات التي توميء إليها. وكان هذا، بالدرجة الأولى، تعبيراً عن الإرادة الكامنة خلفها؛ إضافة إلى وجود ما يؤيد مثل هذه التوجهات من خلال الصراع الذي كان دائراً.

لكن الإرادة وحدها لا تغيّر الواقع، مهما بلغ صدق هذه الإرادة ونبلها، إذ يجب أن تتوفر معها، أو حتى قبلها، الشروط الموضوعية والقوى الفاعلة، إلى جانب صياغة الأفكار والمشاريع ضمن موازين يجعلها ممكنة وقابلة للتحقيق. وهذا ما بدأ يختلّ ويتداخل مع غيره،

مما ولّد اضطراباً ثم شكّاً فتراجعاً عن النظرة المتفائلة، خاصة وأن الأنظمة العربية استطاعت أن ترمّم نفسها، بامتصاص أثر الهزيمة أولاً، ثم التكيّف معها بعد ذلك. واستطاعت تلك الأنظمة أن تعيد ترتيب أولوياتها. وكان ضمن هذه الأولويات: مواجهة الذين يتساءلون والذين يحلمون، وأولئك الذين لا يخفون عدم رضاهم عن الأوضاع التي يعيشون في ظلّها.

لذلك، وحين يراد مقاربة أعمال سعد الله في عقد السبعينات، لا بدّ من التعامل معها ضمن شرطها التاريخي، لأن لكل مرحلة همومها ومناخها، وضمن هاجسها في رصد الواقع وفهمه، ومن ثم التعامل معه.

أما وإن الوضع قد تغير واختلف، فإن من أولى نتائج الوضع الجديد: تراجع المناخ الديمقراطي، وبالتالي غياب مظاهر المجتمع المدني، ومن الطبيعي، في الحالة هذه، أن يتراجع المسرح، باعتباره أحد المظاهر الديمقراطية.

إن المسرح، كما أشرنا، أحد أبرز الفضاءات الديمقراطية، حيث الحوار، والاعتراف بالآخر، المختلف. ثم حرية الرأي والتعبير، وأيضاً النقد. ولأن الديمقراطية ترتكز على التعدد والتكافؤ والمساواة، ووجود الضوابط، أي القانون، والاحتكام إلى رأي الأغلبية، أي الانتخاب وتبادل السلطة، إضافة إلى استقلال القضاء وحريته، فهي في النهاية المقياس والحكم. ولهذا فحين تتراجع الديمقراطية وتضمر لا بد أن تؤدي إلى تراجع وضمور الصيغ والتعبيرات المنبثقة عنها أو المرافقة لها. والمسرح، أغلب الأحيان، يتعرض قبل غيره، وأكثر من غيره، لدفع الضريبة، إذ يراد في مرحلة تراجع الديمقراطية، أن يحلّ التلقين بدل الحوار، والرأي الواحد بدل الآراء العديدة والمختلفة.

في هذا المنعطف، وبعد تلك الوقفات المتفائلة والمحرضة، كان لا

بد لسعد الله ونّوس أن يتوقف كي يتأمل كل شيء، وأن يراجع كل شيء. خاصة بعد أن تعرّض اليقين السابق إلى الخلخلة أو إلى الانكسار، وبعد أن تعرضت القناعات لامتحان قاسٍ في ظل ظروف لم تكن متوقعة، حيث أصبحت القيم تتآكل بسرعة مدهشة، واختلّت المقاييس واضطربت، ولقد حصل هذا على كل مستوى، تقريباً، وفي أي مكان آخر في العالم الذي نعيش فيه.

وقفة التأمل والمراجعة امتدت وطالت، وهي بذاتها جديرة بالتوقف والتأمل في مسيرة هذا المثقف الجاد، الذي أثبت جدارته وجدّته في كل ما قدّم، من أعمال مسرحية، ومن مساهمات ثقافية. كان حريصاً على تمعّن الشرط التاريخي، وأن يعيد محاكمة القناعات والأفكار والسلوك، كي يكتشف نقاط الضعف ومحاولة تداركها، رافضاً الاطمئنان إلى ما أنجزه، أو اعتباره رصيداً يمكن الركون إليه والبناء عليه.

إن وقفة التأمل والمراجعة، والنقد أيضاً، جديرة بالتمعن، لما تمثّله من نزاهة فكرية، ومحاسبة للنفس قبل محاسبة الآخر، والتردد أو الخوف في مخاطبة الآخر قبل مخاطبة النفس، رافضاً الاعتماد على البراعة أو الرصيد. وهكذا يعود إلى المسلمات الأولى، يناقشها، يختبر مدى متانتها وقدرتها على مواجهة المرحلة الجديدة، معترفاً، صراحة أو ضمناً، أن ما حاول أن يقوله سابقاً مثّل مرحلة لم يعد الآن في سياقها، أو لم تعد تمثّل القول الأخير الذي يطمئن القلب، أو يرضي العقل والضمير.

فترة التأمل والمراجعة، والتي استغرقت عقد الثمانينات، تقريباً، جعلته يصل إلى «قول» جديد، سواء من حيث الموضوعات أو شكل تقديمها. وكانت البداية: «الاغتصاب»، ثم تواصلت في «المنمنات»، «طقوس الإشارات والتحولات»، «يوم من زماننا»، «أحلام شقية» و«ملحمة السراب».

هذه المرحلة بمقدار ما تتجاور فيها الموضوعات الكبيرة، وبعض الأحيان الضاجة، فإن الشخصيات الصغيرة، وأحياناً الثانوية، تلعب دوراً لافتاً للنظر، من حيث الأهمية والدلالة. أكثر من ذلك: يصبح الإنسان العادي، وحتى المكان، بطلاً بكل معنى الكلمة، إذ تتجسد فيه، أو من خلاله، ليس فقط الهموم الكبيرة والصبوات التي تملأ الوجدان، بل والأسئلة الحارقة عن معنى الحياة وسخريتها، وما تجسده، أيضاً، من عبث.

لقد «انغسل» سعد الله، في المرحلة الجديدة، كما يقول، من الأوهام. أصبح في مواجهة أسئلة مختلفة عن السابق، ربما أصغر، لكنها مرهقة ومؤرقة، وهو يريد أن يشرك الآخرين في هذه الأسئلة، أن يورطهم، كي يواجهوا أنفسهم قبل أن يواجهوا القضايا الكبيرة، لأن القضايا الكبيرة لا يمكن أن تُواجه إلا من خلال شجاعة داخلية تتجاوز الزيف والنفاق والرغبات أو الشهوات العارضة.

في مواجهة النفس، إلى تأمل عالمها الداخلي، إلى محاورتها، لتظهير المناطق الظليلة، وإعادة اكتشاف ما يدور داخل هذا الإهاب المحكوم، أغلب الأحيان، بالمواضعات الاجتماعية، لا يتردّد، سعد الله، في مسرحياته الأخيرة، في إبراز الأصداء المعذبة، وإطلاق الأفكار والمشاعر الخاصة بالذات، الأمر الذي ما كان يَحسُن أن يظهر، أو أن يُعبّر عنه في مسرح جاد، تحت زعم أنها لا تعني الآخر، وليست لها صلة بالحقيقة، مع الإشارة «أن الحقيقي، كما يؤكد في المرحلة الجديدة، هو غنى الإنسان».

لا يكتفي سعد الله في المرحلة الجديدة بالدور السياسي للمسرح، أو بالموضوعات التي شغلته في وقت سابق، إذ يطيل وقفته في رحاب التاريخ، بعد أن قرأ الكثير من أجزائه في عقد التأمل والمراجعة. وقد فعل ذلك بهدف المعرفة والاكتشاف، وبنظرة نقدية، كي يستصفي

عدداً من دروسه وعبره، بعيداً عن ضجة الاحتفال، وبنزاهة الذي يريد أن يعرف ويتعلم قبل أن يلقي الدروس على الآخرين. ولذلك كان رائداً، وكان صادقاً، فيما اختاره من هذا التاريخ.

لقد فعل سعد الله ذلك من داخل المسرح وعلى تخومه، أو بعبارة أدق، أصبح لمسرحه في المرحلة الجديدة قوام مختلف عن السابق، فهو بمقدار ما يمكن تقديمه من خلال عروض تتسم بمرونة عالية وبرؤى متعددة، فإن هذا المسرح مرشّح للقراءة، كما هو حال الروايات والنصوص، خالقاً عروضاً فردية مستقلة توازي عدد قرائه، وعلى أكثر من مستوى، نظراً لاتساع مساحة المَشاهد وتعددها من ناحية، وضيق الحيّز الخارجي، بتعدد المعاني، من ناحية ثانية. وهذا ما يجعلنا نتعامل مع المسرح الجديد بطريقة غير تقليدية. بما في ذلك إمكانية المشاهدة والتركيب والقراءة.

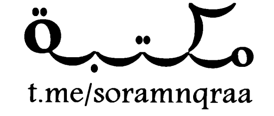
وإذا كان ما يقال، هنا. . والآن، لا يقترب من عالم سعد الله ومن مسرحه، إلاّ كما تشير اليد إلى الغابة البعيدة، فالسبب أن هذا العالم لا يمكن معرفته إلا بالتوغل داخله، بالاندماج فيه، بإعادة قراءته، من أجل اكتشافه، واكتشاف مستوياته المتعددة، ثم للتمتع به بعد ذلك، إن جاز لنا استعمال مثل هذه الصفة.

وهذه الطبعة من أعمال سعد الله ونوس لا يمكن أن نطلق عليها وصف الأعمال الكاملة، فهذا الكاتب المبدع، الذي بدأ أواخر الستينات، وقدّم أعمالاً هامة وعديدة طوال عقد السبعينات، وتوقف، تقريباً، في الثمانينات، تدفق كالينبوع من جديد مطلع التسعينات، وما يزال يفاجىء نفسه وقراءه بين فترة وأخرى بتقديم أعمال بالغة الأهمية والجدّة، ومن المؤكد أن لديه الكثير ليقول بعد أن بلغ هذا المستوى من النضج والشفافية.

وإذا كان لي أن أستعير كلمة في هذا التقديم، فلعل الكلمة التي

قالها فاغنر، مخاطباً شبان عصره: «أريد مسرحاً أستطيع أن أخلق فيه بحرية. أريد شعباً يفهمني، وأنتم ستكونون شعبي. ساعدوني، إنه واجبكم، ساعدوني وسأمجّدكم» تناسب هنا. فسعد الله ونوس من القلة النادرة التي شهدت هذا العصر وكانت شاهداً عليه. ولذلك علينا أن ننصت إليه، أن نتمعن ونتنبه لما يقوله، لأن الرائد، كما قالت العرب، لا يكذب أهله.

بكثير من الاعتزاز والفرح نستقبل هذه الطبعة من أعمال المسرحي الكبير، سعد الله ونوس، والكلمات الأخيرة التي تقال هنا ما قاله سعد الله نفسه في يوم المسرح العالمي: «إننا محكومون بالأمل، وما يحدث اليوم لا يمكن أن يكون نهاية التاريخ» وقال: «إن المسرح في الواقع هو أكثر من فن. إنه ظاهرة حضارية مركّبة سيزداد العالم وحشة وقبحاً وفقراً لو أضاعها وافتقر إليها».



ابن خلدون
وصورته في «منمنمات تاريخية»(*)

(*) دراسة نشرت في الطريق، كانون الثاني ـ شباط 1996 وقدمت المجلة الدراسة بالكلمة التالية:

الروائي العربي عبد الرحمن منيف ينطلق، في قراءته لمسرحية سعد الله ونوس «منمنمات تاريخية»، إلى إضاءة جوانب أساسية في شخصية ابن خلدون، تناقضاتها وإشكالاتها، سواء عبر الوقائع التاريخية نفسها، كما عبر صورة هذه الشخصية في عمل ونوس الفنّي.. ثم يخلص إلى القول بأنه.. «يكفي سعد الله ونوس نبالة وبُعد نظر أنه وضع يده على واحدة من المعضلات الكبرى التي خلقت، ولا تزال، إشكالات للثقافة وللمثقف في آن واحد».

I

«منمنمات تاريخية» إحدى مسرحيات سعد الله ونوس الأخيرة، تتيح فرصة خصبة لمناقشات متنوعة، فهي تنتمي لهذا النوع من الأدب الذي يطالب بإعادة النظر ليس فقط بالقناعات التاريخية السائدة والمستقرة، بل ويطالب أيضاً بمناقشة: المواقف الأخلاقية التي يجب

أن تتّسم بها الثقافة؛ العلاقة بين المعرفة والسلوك؛ دور الثقافة والمعرفة، وهل يجب أن يكونا في خدمة القوة والسلطان، أو في زيادة وعي الناس وصقل أرواحهم؛ العلاقة بين الطموح المشروع للمثقف واغراءات السلطة والمال؛ ثم ماذا يعني المثقف. . هل هو مجرد تقني أم صاحب وجهة نظر وضمير؟ وأخيراً. . ما هي الدروس التي يمكن استخلاصها من التاريخ، وما علاقتها بالعصر الذي نعيش فيه؟

هذه القضايا، وأخرى تماثلها، تفرض نفسها أثناء قراءة المسرحية، ثم بعد الانتهاء منها، وبالتالي تستدعي سؤالاً أساسياً: لماذا اختار سعد الله ونوس هذا الموضوع بالذات لكي يسلّط عليه الأضواء؟

بداية، كما افترض، اختار سعد الله فترة قصيرة من حياة ابن خلدون، لا تتعدى الشهرين، وهي الفترة التي أقامها في دمشق، ولم يتطرق إلى كامل حياة هذا الرجل وانجازاته في مجال النظرية والتاريخ، إلا عَرَضاً. لذلك يجب عدم اعتبار وجهة النظر هذه حكم قيمة، وإنما هي لحظة امتحان وكشف لقناعة وسلوك واحد مثل ابن خلدون في فترة بالغة الدقة، وربما الصعوبة أيضاً، هي فترة حصار تيمورلنك لدمشق، والموقف الذي يجب اتخاذه في مواجهة مثل هذه الحالة.

ثم إن هذا الاختيار يفرض نفسه نظراً لتشابه عدد من الوقائع والمناخات التي عاشها ابن خلدون والفترة الزمنية التي نعيشها الآن، من حيث التردّي والانقسام واختلاط القيم والمفاهيم، وأيضاً في مواجهة الآخر، الغازي، وما يتطلّب من مواقف وسلوك، سواء في الرفض أو القبول.

كما أن هذا الاختيار يتّسم بأهمية دائمة، لأنه يناقش قضية بمقدار ما تتصل بابن خلدون ذاته، فإنها تعني كل من يعتمد الثقافة وسيلة خطاب وعلاقة مع الآخرين، لأن الثقافة تتجاوز كونها مجرد تراكم معرفي إلى اعتبارها قناعة وموقفاً، وبالتالي ما هو الدور الذي يجب أن يلعبه

المثقف، اعتماداً على ما اكتسبه من معرفة، وما تمليه هذه المعرفة.

هذه ما نفترض أنها الدوافع للاختيار، ويتأكد ذلك أكثر من خلال المناخ الذي رسمه سعد الله ونوس في المسرحية، من ناحية النماذج والأجواء التي خلقها. فهذه «الكوكبة» من الوجهاء والفقهاء والتجار، وبالمقابل هذا الكم من رجال «القاع» الذين احتشدوا للدفاع عن المدينة وقلعتها، وأغلبهم دون أسماء، أو أسماؤهم تشابه الكثيرين.. هذا المناخ يولّد حالات من التساؤل والمغالبة تبرز القوى الحقيقية وتناقض المصالح، إضافة إلى ما يعتمل في نفوس الذين يتخذون القرارات من دوافع وطموحات وأوهام.

وإذا كانت هذه المسرحية تثير مثل تلك الأسئلة، فإنها، في نفس الوقت، تستدعي مراجعةً لمسيرة واحد يُعتبر صاحب نظرية في التاريخ والعمران، وبالتالي ضرورة تدقيق الجوانب الخفية، أو التي بقيت في الظل من حياته وسلوكه، لمعرفة مدى التطابق أو التوافق، وأيضاً مدى الاختلاف، بين الفكر النظري والسلوك العملي.

لقد حملتني هذه المسرحية على إعادة قراءة عدد من المصادر التي تناولت ابن خلدون، لأنني كنت، مثل كثيرين، أميل إلى تركيز نظري على الجانب الايجابي في هذه الشخصية، ووضعها في سياق من اليقين أقرب إلى الثبات، رغم المرارة الدائمة التي كنت أحس بها نتيجة سقطة ابن خلدون تجاه تيمورلنك.

هذه المراجعة للمصادر ترسم لوحة لابن خلدون جديرة بإعادة التأمل، لأنها بمقدار ما تضيء جوانب متعدّدة في شخصيّته، فإنها ترسم سياقاً ربما يختلف عما هو سائد أو ثابت في قناعة الكثيرين. ولكي لا نقع في خطأ يريد «الآخر» أن يوقعنا فيه، وهو خطأ تشويه التاريخ، وذلك بتسويد ما يعتبر صفحات مضيئة فيه، فإن الطريقة الأخرى في القراءة، وهي إسدال الستار عمّا يعتبر نقصاً أو خطأ

يؤدي، في النهاية، إلى نفس النتيجة. ومن هنا ضرورة أن تكون القراءة موضوعية، نزيهة، معتمدة على الوقائع الصحيحة، دون مبالغات سلباً أو إيجاباً.

إن الصورة المرسومة لابن خلدون تغفل، أغلب الأحيان، جوانب في حياته وسلوكه، وقد يكون سبب هذا الإغفال الفرق البيّن، والملفت للنظر، بين ابن خلدون العالِم، صاحب النظرية، وابن خلدون السياسي الذي وظّف معارفه وكفاءاته من أجل الوصول إلى السلطة. ومعظم الذين كتبوا عن ابن خلدون كان يعنيهم، بالدرجة الأولى، الجانب النظري. لذلك أهملوا، أو تغاضوا عن الجانب الآخر. وهذه إحدى الإشكالات الكبيرة في فهمه، وتالياً، في استخلاص النتائج التي تتولّد عن هذه الحالة. فالكثيرون يعتبرون أن ما يعنيهم من ابن خلدون، أو من يماثله، المعارف والخلاصات والنتائج التي توصّل إليها، باعتباره عالِماً، أكثر مما تعنيهم حياته، وطبيعة الشخصية التي كانها، لأن الأولى عامة، ملموسة، وأيضاً مستمرة، بمعنى ما، في الوقت الذي تتوارى الشخصية وحياتها الخاصة بمجرد موتها المباشر، أي زوالها المادي، وعدم القدرة على إضافة أي شيء للنظرية.

هذه الإشكالية تنبع من مفهوم معين لمعنى الثقافة، وأيضاً لمعنى الحقيقة. فالثقافة، كما افترض، في النتيجة، هي لخدمة الإنسان وسعادته، ليس من حيث تفسير الوقائع فقط، بل ومن حيث ما ترسّخه من قيم وسلوك وتقاليد ونظرة، تؤدي كلها لاحقاً إلى احترام ما هو صادق ونبيل ومضيء في حياة الإنسان وتاريخه، وتؤدي أيضاً إلى تقدمه ورفاهه في جميع المجالات، وليس في مجال واحد وعلى حساب المجالات الأخرى.

فسقراط، مثلاً، قدم حياته تأكيداً لما يعتبره الحقيقة التي كان يبحث

عنها، وما كاد يصل إليها حتى اعتبر نفسه وهذه الحقيقة شيئاً واحداً، ولا يمكن أن ينفصلا أو أن يفترقا. والحلاّج ظلّ وفياً لرأيه وقناعاته ومات من أجل ذلك. ونوبل الذي قاده اكتشافه إلى معرفة ما جنت يداه نتيجة هذا الاكتشاف لا يزال إلى اليوم يقدم اعتذاره، في محاولة لأن يوفّق بين قناعاته وسلوكه. وكذلك فعل أوبينهايمر الذي ساهم في صناعة القنبلة الذرية. وعشرات غير هؤلاء لم ينظروا إلى المعرفة على أنها شيء مستقل أو مختلف، بل نظروا إليها باعتبارها قيمة عقلية وأخلاقية معاً، وأن الواحدة انعكاس للأخرى أو مكملة لها.

مفهوم الثقافة، إذن، خاصة في عصر ابن خلدون، ذلك العصر الذي تداخلت فيه العلومِ إلى درجة الامتزاج، مفهوم عضوي، لأنه نتيجة الممارسة والقناعة، أي أنه ليس مفهوماً تقنياً كما هو في العصر الحاضر، حيث انفصلت العلوم وتباعدت، وأصبح كل عالم يقوم بعمله بمعزل عن الآخر، وهناك قوى أو جهات تربط وتحوّل وتغيّر بهدف الوصول إلى نتائج تتوخّى الوصول إليها، بغض النظر عن رغبة أو إرادة الخالق الأول، العالِم. وعليه، فإن وعي ذلك العصر ومتطلّباته، وأيضاً القدرة على خلق الانسجام والالتزام به، أوسع بما لا يقاس من عصور لاحقة، وبالتالي تبدو المسؤولية أكثر تطلّباً وإلحاحاً.

ومن أجل الوصول إلى حكم أكثر صواباً حول موقف ابن خلدون من تيمورلنك في دمشق، لا بد من استعراض لأبرز المحطات السابقة في حياته للتعرّف على دوافعها وآليتها، لكي نقدّر الأسباب التي حملته على اتخاذ ذلك الموقف من تيمورلنك.

II

ينتمي ابن خلدون إلى «بيت من بيوت الرياسة في الأندلس يرجع إلى عصر الفتح ذاته»[1] «وفي عهد الطوائف واستيلاء بني عباد على

أشبيلية سطع نجم الأسرة، ورقت إلى مراتب الرياسة والوزارة وشهد زعماؤها موقعة الزلاقة»[2]. وبعد تدهور نفوذ ملوك الطوائف، وتدهور الوضع في الأندلس، غادر زعماء الأسرة اشبيلية إلى سبتة، ثم إلى تونس، ليصبحوا نافذين في بلاطات الحكام الذين تعاقبوا على حكم المدن والولايات في أفريقية الشمالية.

ولأن ابن خلدون نشأ في بيت علم ورياسة، فقد تلقّى الكثير من المعارف والعلوم والتجارب، ثم العلاقات، منذ وقت مبكر، وقد أشار إلى ذلك في ما كتبه عن سيرته وتعليمه، وما اكتسبه من معلّميه، ومن الكتب التي قرأها، ومن المناقشات التي كان يحضرها. ولم يكد يبلغ العشرين من عمره حتى أصبح قريباً من حاكم تونس، ومهمته التوقيع، باسم السلطان، على المخاطبات الرسمية التي تصدر عن بلاط ذلك الحاكم ـ الطاغية.

ومن المفيد الإشارة هنا إلى أن وباء الطاعون الذي اجتاح مناطق واسعة من العالم، بما فيها تونس، خلال تلك الفترة، قد قضى على الكثيرين، بمن فيهم أبوا ابن خلدون، وعلى عدد من أساتذته وشيوخه، فترك هذا الحدث ندبة قوية في قلبه، وحمله على بداية ترحال لم يتوقف حتى الأيام الأخيرة من حياته[3].

وباعتبار أن عصر ابن خلدون أحد عصور الاضطرابات والتغيرات الكبيرة، خاصة في الأندلس والشمال الأفريقي، ونتيجة امتداد الأسرة وعلاقاتها، فقد أتيح له ليس الانتقال فقط من مكان إلى آخر، بل ومن بلاط إلى بلاط غيره، وأيضاً إلى تزاحم الحكام والولاة على تقريبه والاستفادة منه في السياسة والسفارة، لما عرف عنه من كفاءة ومهارة! ثم للاستعانة به في إقامة الأحلاف، خاصة مع القبائل، نظراً لتوثّق علاقاته بهم، الأمر الذي جعل ابن خلدون يقوم بمهمتين معاً: أن يؤدي ما كلفه به الحكام، مع هامش واسع من الصلاحيات والحرية؛

وأيضاً أن يعمل لحسابه الخاص في إقامة العلاقات المباشرة، ومحاولة توظيفها لمصلحته في أوقات لاحقة!

فحين يسافر إلى غرناطة يكون الاستقبال الذي يحظى به أحد أهم الاستقبالات. يقول هو في وصفه: «إن السلطان الذي كان منشغلاً في فرش وتأثيث أحد أجنحة قصره لاستقبالي، سيّر أمامي موكب شرف مؤلف من جل ضباط بلاطه. وعندما بلغت حضرته استقبلني بشكل يدلّ على إقراره بخدماتي، وخلع عليّ حلة سنية»[4].

وحين يفرّ هذا السلطان من غرناطة يلجأ إلى فاس، وما كان ذلك ليحصل لولا تدخّل ابن خلدون. أما عندما يستعيد السلطان غرناطة مرة أخرى، بمعونة كبير الوزراء المراكشي، فإن ابن خلدون يكون وراء ذلك. ولنا أن نتصور موقع وأهمية هذا الدور، بنظر الذي قام به، وبنظر الآخرين أيضاً، ومدى ما يتمتع به صاحبه من قوة ونفوذ، ليس باعتباره سفيراً أو ممثلاً عن الآخرين، وإنما باعتباره صاحب قرار، وبالتالي فهو شريك في مرحلة، وربما صاحب طموح يتجاوز ذلك في مرحلة أخرى.

ومن الضروري التأكيد في هذا المجال أن ابن الخطيب، الشاعر والمتكلم، كان وزيراً لدى ملك غرناطة، محمد الخامس، وقد نشأت بينه وبين ابن خلدون علاقات حميمة خلال فترة، تبادلا أثناءها الرسائل والود والمساجلات، وأيضاً الهموم، وهي مفيدة في تاريخ الأدب والعلم والفن؛ وتبادلا خلال فترة لاحقة الغيرة والحسد، الأمر الذي سيحمل ابن خلدون على الرحيل، ومع ذلك سيبذل أقصى جهده من أجل تجنيب ابن الخطيب النهاية البشعة التي انتهى إليها، إذْ خُنق في سجنه.

أما حين يكلف محمد الخامس، ملك غرناطة، ابن خلدون، مهمة الوساطة بينه وبين بطرس المخيف، حاكم قشتالة، وينجح في هذه

الوساطة، فإن بطرس ذاته يحاول إغراء ابن خلدون أن يبقى إلى جانبه ويدخل في خدمته، واعداً إياه برد جميع ما كانت تملكه الأسرة في إشبيلية، لكن ابن خلدون يعتذر، وسبب الاعتذار «أن الفرص أمام هذا الحاكم محدودة»[5] نظراً لأن موازين القوى الأوروبية لم تكن في مصلحته، مما يؤكد اطلاع ابن خلدون على الكثير من المعلومات المتعلقة بالسياسة الأوروبية[6].

ولما نجح ابن خلدون في مهمة الوساطة، وعاد إلى غرناطة محمّلاً بالهدايا، يُقطعه محمد الخامس قرية كاملة، وكل ما يحيط بها من الأراضي المروية. ويسطع نجمه أكثر من قبل، وتصبح غرناطة، من جديد، عاصمة للأدب والفن والبناء، خاصة بعد أن تجمّع فيها الكثيرون من الذين تركوا مدنهم الأندلسية، نتيجة تغير الأوضاع والظروف. ويكاد ابن خلدون يستقرّ ويخلد إلى حياة الراحة، لكن طبيعته القلقة، وربما طموحه، يدفعانه، مرة أخرى، إلى الرحيل.

إنه لا يستطيع ولا يقنع أن يكون مستشاراً أو مجرّد نديم. كما ويقدّر أن مدن الأندلس وممالكها تتساقط وتتآكل واحدة بعد أخرى، فيراهن على العدوة الأخرى من المتوسط. ودون جهد كبير يصل ويصبح في بطانة السلطان الأقوى، وبعد أن يمكّن لنفسه و«يغدو شخصية ظاهرة في تاريخ الدول المغربية في هذا العصر»[7]. ويقضي عامين في بلاط فاس و«تحرّكت نفسه الوثابة إلى خوض غمار الدسائس السياسية»[8] فيتفق مع أمير بجاية لكي يستعيد هذا الأخير ملكه، فتنكشف المؤامرة، ويأمر السلطان، أبو عنان، أن يقبض على المتآمرين، بمن فيهم أمير بجاية وابن خلدون، ويودعا السجن. ويقضي ابن خلدون، بعد أن أطلق سراح الأمير، سنتين طويلتين راسفاً في الأغلال «ونزلت بابن خلدون تلك المحنة التي ينسبها إلى سعاية خصومه»[9]. وبعد أن تضرّع إلى السلطان، أبي عنان، مراراً لكي يطلق

سراحه، ويرفض السلطان كل تضرّع أو شفاعة، يرفع إليه ابن خلدون قصيدة من مائتي بيت، ويؤكد ابن خلدون نفسه أن القصيدة وقعت من السلطان أحسن موقع، ولكن المرض اشتدّ على السلطان فأنساه السجناء والقصائد، الأمر الذي جعل وزيره، القائم بأعمال الدولة، يأمر بإطلاق السجناء، حتى الذين لم ينظموا القصائد الطوال، وكان ابن خلدون بين الذين أطلق سراحهم.

أما بعد أن أصبح طليقاً، نتيجة إحسان الوزير إليه وإثابته، فقد ترك ابن خلدون جانب الوزير وانتقل إلى جانب خصمه. وفي تلك الفترة نقّل ولاءه أكثر من مرة، حسب تطور الصراع، وتبعاً لقراءته الاحتمالات وموازين القوى. ويعزو ابن خلدون هذا التقلّب، ويعتذر أو يفسّر موقفه، وبالتالي انتقاله من جانب إلى آخر «لما رأيت من اختلال أحواله ومصير الأمر إلى السلطان»[10].

وبين فترة وأخرى، ربما بسبب تأنيب الضمير، أو نتيجة إعادة قراءة الوضع الجديد، وتقدير موازين القوى، لا بد أن يقضي ابن خلدون فترة من الاعتزال في أحد المساجد الشهيرة، أو في واحد من القلاع المهمة، بحجة التفرّغ للتأليف والتأمّل، لكنه في الواقع يكون في مرحلة إعادة ترتيب أوراقه، وإقامة تحالفات من نوع جديد تلائم المرحلة الجديدة. أو كما يقول إيف لاكوست: «كان ابن خلدون، الداهية، يختار خدمة القضية، في الوقت المضروب، التي تقدم له الحد الأقصى من الفائدة، وينبغي لنا أن ندرك أنه كان يقوم، بصدق، بأعباء العمل الذي يتقاضى عليه أجراً»[11].

إن هذا التفسير، إذا أخذ بمعناه الحرفي أو البسيط، يفتقر إلى الدقة، أو إلى فهم طبيعة هذه الشخصية الإشكالية التي يمثّلها ابن خلدون. فكما أشرنا من قبل، ان ابن خلدون، ومنذ مراحل مبكرة، لم يعد ذلك التقني الذي يقدم رأياً أو مشورة. قد يفعل ذلك في أحيان

كثيرة، لكنه يفعل ليس باعتباره مستشاراً أو تقنياً، بالمعنى المتعارف عليه، وإنما بصفته صاحب وجهة نظر، ومساهم في القرار، وربما كشريك أيضاً.

حتى في ظلّ الفوضى السياسية التي سيطرت خلال فترة معينة، كان ابن خلدون لا يخطىء في اختيار مواقع قدميه، وبالتالي يستطيع أن يكون في جانب الجهة المنتصرة. فبعد أن غادر السجن، وخلال أربع سنوات، تعاقب على السلطة خمسة سلاطين، اغتيل أربعة منهم، وقد كان ابن خلدون إلى جانب الخمسة، وتوصّل «إلى أن يقوم بدور سياسي هائل لدى كلٍ من أولئك الملوك تقريباً، لأنه قدّم الدليل على عبقرية حقيقية في الكيد وسط هذا النسيج العنكبوتي المتبدّل باستمرار»[12].

إن كلمة «الكيد» التي يوردها لاكوست، ليست الكلمة الدقيقة في توصيف دور ابن خلدون، أو الأعمال والمواقف التي تبنّاها. فالرجل، وقد غرق في السياسة، أصبح أكثر طموحاً وثقة، وأيضاً أكثر دهاء وخفاء في ما يريد وكيف يجب الوصول إليه. فهو، في المرحلة الجديدة، متآمر، يحسب الاحتمالات والامكانيات وما تتطلبه من مواقف وتحالفات وأساليب. أي بمعنى آخر، أصبح ابن خلدون في هذه المرحلة ليس صاحب نظرية، أو صاحب وجهة نظر، يريد إقناع الناس بها، كصيغة في قراءة الأحداث والتاريخ، وما يحلّ بالدول من فتوة ونضوج وهرم، ثم انحلال وتلاشٍ، اعتماداً على سنن مستقاة من توالي الحضارات وتعاقبها، وما يلحقها من أعطاب نتيجة الترف والنزاعات وتغلّب الحضارة على البداوة، وإنما ينطلق ابن خلدون من ذلك كله، إضافة إلى اعتبارات راهنة أكثر أهمية، وتعنيه في التو واللحظة كسياسي يصارع ويتحالف، ولديه اعتبارات وأولويات يفترض من خلال اعتمادها أنه يتمكن من الوصول إلى ما يريد.

اعتماداً على هذا التفسير، بالدرجة الأولى، يجب أن يُنظر إلى الكثير من المواقف والأفعال التي حكمت وقادت خطوات ابن خلدون، لأن الاعتماد أو الاقتصار على أحد المرتكزين اللذين شكّلا حياته: الممارسة العملية أو الكتابات النظرية، لا بد أن يقود إلى فهم ناقص أو خاطىء لهذه الشخصية الإشكالية الشديدة الغنى والتعقيد والتنوّع والتناقض في آن واحد.

ورغم أن ابن خلدون تزوّج من سراة الأسر، وفي جو البلاط، وتنعّم كثيراً في حياة الترف والقصور والضياع، وكان لديه من الأموال والعطايا الكثير، بحيث ان التدريس كان بالنسبة له هواية أكثر مما كان حرفة، فقد حرص على التدريس كوسيلة لإيصال أفكاره وبث آرائه، ولكسب الأنصار والمؤيدين، وأيضاً لمعرفة كيف يفكّر الآخرون، وما هي المشاكل والهموم التي تشغلهم أكثر من غيرها.

ثم إن المصائب التي توالت عليه، بدءاً من وفاة أبويه بالطاعون، ووفاة الكثيرين من الذين كان على صلة بهم، ثم ارتحاله وأسفاره وتآمره وسجنه، إلى أن مرض مرضاً قاسياً، ثم مقتل أخيه، وتعرّضه للمصاعب. كل هذه المصائب لا بد أن يُنظر إليها أثناء «قراءته» أو إعادة قراءته، في محاولة للتعمّق في منهجه، وأيضاً لتفسير الكثير من مواقفه واجتهاداته، وربما نظرياته.

فالرجل يصدر في الكثير مما فعله أو كتبه عن تجربته الشخصية، وما اتسمت به هذه التجربة من قسوة ومرارة، وأيضاً، وبالدرجة الأساسية، من خيبة. والخيبة، خاصة في السياسة، تقود إلى التطرف أو إلى الاعتزال. وابن خلدون لا يريد أن يعتزل، لذلك يلجأ إلى مراكمة تجاربه من أجل حشدها في معركة أخرى، إذا لم يكن في نفس المكان ففي مكان آخر، وهذا ما يدفعه للارتحال مرة بعد مرة، بحثاً عن فرص واحتمالات قد تتوفّر له في المكان الجديد. وهذا ما جعله

يغيّر ولاءاته وعلاقاته، خاصة في ذلك الخضم المضطرب من الحروب والنزاعات وقيام وسقوط الدول في تونس والمغرب، الأمر الذي جعل الكثيرين، حتى من الذين استعانوا به، يظنون به الظنون، ويقيمون مسافة بين نصائحه أو مشورته وبين ما يفعلون أو يتخذون من قرارات. ليس ذلك فقط، أصبح الكثيرون يتحيّنون الفرص للإيقاع به، انتقاماً، أو لخشيتهم أن يكون في صف أعدائهم الآن أو في المستقبل، الأمر الذي أدخل إلى نفسه الخوف، وجعله بالغ الخشية والحذر. ولما ضاقت به الأمور أكثر من قبل، اضطر للعودة إلى الأندلس، إلى غرناطة، عند بني الأحمر، «ولكن بلاط فاس توجّس شراً من استقراره في الأندلس لخشيته من دسائسه، فأبى أن تلحق به أسرته، وطلب إلى ابن الأحمر، سلطان غرناطة، تسليمه، فأبى تسليمه لهم، فطلبوا أن يجيزه إلى عدوة تلمسان، أي أن يقصيه من أرضه إلى الغرب، فأجابهم إلى ذلك»[13].

وفي هذه الفترة، أكثر من أية فترة سابقة، قرر ابن خلدون أن يعتزل وأن يتفرّغ للكتابة والتأليف، لكن قراراً من هذا النوع لا يكفي لكي يتحقق أن يتخذه وحده، بل يجب أن يوافق عليه ويقرّه ولي الأمر، وأولي الأمر لا يوافقون عادة على مثل هذا القرار دون ثمن، وهكذا لم يستطع ابن خلدون تحقيق هذه الأمنية إلا بعد أن توسّط له بنو عريف، حلفاء الوالي، «فأنزلوه بأحد قصورهم في قلعة ابن سلامة»[14] وتفرغ لتأليف كتاب «العبر..».

قضى ابن خلدون، مع أسرته، أربع سنوات في هذا المكان المنعزل، استطاع خلالها أن ينجز أهم مؤلفاته: «المقدمة» و«التاريخ..». وقد ضمّن هذه المؤلفات خلاصة فكره وتجاربه، وهي التي جعلته واحداً من ألمع وأهم مفكري الإسلام والعرب على مرّ العصور.

بعد أن قدم مؤلفه إلى السلطان أبي العباس، وقبله السلطان، ولخشية ابن خلدون أن يعاد استخدامه في شؤون الحرب والسفارة، كما كان الحال من قبل، استأذن لكي يؤدي مناسك الحج. فأذن له السلطان «فخرج ابن خلدون إلى مرسى السفينة في حفل حاشد من الأعيان والأصدقاء والتلاميذ يودعونه بين مظاهر الأسى، وكأنهم أحسوه الوداع الأخير لأستاذ عظيم»[15] «وركب البحر إلى المشرق مودعاً المغرب، ولم يعد إليه بعد ذلك»[16].

حين وصل ابن خلدون إلى الاسكندرية لم يواصل السفر إلى مكة، بل ذهب منها إلى القاهرة، ليبقى هناك، ولتبدأ منذ ذلك الوقت حياته المشرقية التي استغرقت ما تبقّى له من عمر.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن مؤلفات ابن خلدون قد سبقته إلى المشرق، خاصة إلى مصر، وكانت موضع اهتمام رجال العلم والتاريخ. لذلك قوبل حين وصل بالكثير من الحفاوة، أو كما يقول: «وأشاد عليّ طلبة العلم بها يلتمسون الإفادة مع قلة البضاعة، ولم يوسعوني عذراً»[17]. وخلال فترة قصيرة أخذ يدرّس في الجامع الأزهر، واستقطبت دروسه الكثيرين، لغزارة علمه وطلاقة لسانه وبراعته في جذب التلاميذ، كما يؤكد عدد من مؤرخي عصره الذين شهدوا هذه الدروس، مثل المقريزي وابن حجر والسخاوي.

وباعتباره مالكياً، فقد أصبح أحد أئمة هذا المذهب. ولن يتأخّر ابن خلدون في التعرف إلى بعض النافذين لكي يصل إلى السلطان برقوق، الذي سوف يحسن وفادته والعناية به، أو كما يقول هو: «فأبرّ مقامي وآنس الغربة ووفّر الجراية من صدقاته شأنه مع أهل العلم»[18].

وما يكاد منصب قاضي المالكية يشغر، نتيجة عزل القاضي السابق، حتى يشغله ابن خلدون. وهذا المنصب واحد من أربعة تعتبر من أهم مناصب الدولة، الأمر الذي يعني «إيذاناً بوثوب العاصفة من حوله،

واضطرام تلك الخصومات التي كدّرت مقامه، وأدالت نفوذه واقتلعته من المنصب غير مرة»[19]. ويتقلّب ابن خلدون بين مناصب عدة، ارتفاعاً وهبوطاً. ويبذل جهداً في القيام بمهامه، خاصة القضاء، بنزاهة، الأمر الذي مسّ مصالح الكثيرين من أصحاب النفوذ، مما أوغر عليه الصدور، وكثرت بحقه السعايات، بحيث يقول: «أظلم الجو بينه وبين أهل الدولة»[20].

وحين يحاول الاستقرار يوسّط برقوق لكي يتدخل لدى سلطان تونس من أجل السماح لزوجته وأولاده بالسفر إلى مصر، وما تكاد الأسرة تركب البحر لتلحق به، حتى تأتي العاصفة وتغرق المركب، ويبتلع البحر كل من كان عليه، فيصبح شعور ابن خلدون بالوحدة كاملاً ومسيطراً، أو كما يقول: «... ووافق ذلك مصابي بالأهل والولد. وصلوا من المغرب في السفين، فأصابها قاصف من الريح فغرقت. وذهب الموجود والمسكن والمولود، فعظم المصاب والجزع، ورجح الزهد، واعتزمت الخروج عن المنصب»[21].

وظل يتقلّب بين الوظائف والمناصب، لكن التدريس أصبح أكثر مشاغله الأساسية. ولا ينسى في أي من دروسه الكثيرة، التي تضمّ عليه القوم، أن يبعث برسائله إلى السلطان، وكان السلطان يجزيه عليها الكثير من الرعاية والاهتمام. ولما تقع بعض التقلبات والفتن لا يكون ابن خلدون بعيداً عنها، إذ يتّخذ موقفاً أو آخر، مع هذا الطرف أو الطرف المقابل. فحين يُهزم برقوق «فالظاهر أن ابن خلدون قد عانى من جراء هذه الفتنة، ففقد مناصبه وأرزاقه كلها أو بعضها بسقوط الحزب الذي يتمتع بعطفه ورعايته، فلما عاد الظاهر برقوق إلى العرش رُدت إليه»[22]، أو كما يقول ابن خلدون ذاته في كتابه «العبر»: «ثم أعاده إلى كرسيه للنظر في مصالح عباده، وطوّقه القلادة التي ألبسه كما كانت، فأعاد إلى ما كان أجراه من نعمته»[23].

أما بعد أن أدّى ابن خلدون فريضة الحج، فلا ينسى أن يعيد على مسامع السلطان الأدعية التي ردّدها في الكعبة، وإلى جانب قبر الرسول ليحفظ الله السلطان ويعزّز قوته! كما أنه لا يتأخر في ربط وتقوية الصلات بين البلاط في القاهرة وسلاطين المغرب، في محاولة لأن يكون موجوداً ومؤثراً في الأوساط الحاكمة في كلا البلدين.

بقي ابن خلدون بعيداً عن منصب القضاء أربعة عشر عاماً، وإن ظل يشغل وظائف أخرى، لكن ما كاد يضعف خصومه، والذين سعوا بعزله، ويقوى مؤيدوه، حتى يردّه السلطان برقوق إلى منصب قضاء المالكية. ويثبته السلطان الجديد، الناصر فرج، الذي خلف والده بعد وفاته. ويقوم ابن خلدون بزيارة إلى بيت المقدس، وما أن يعود حتى يعزل من جديد، ويحلّ مكانه أحد خصومه من المنافسين.

ولا تمضي فترة قصيرة حتى تروّع المنطقة بغزو التتار، وبأخبار الفظائع التي ارتكبوها، خاصة في مدينة حلب. وتصل الأنباء إلى مصر فتضطرب، وينهض الناصر فرج لملاقاة جيوش تيمورلنك قبل أن تصل إلى دمشق، ويصطحب معه القضاة والفقهاء وكبار رجال الدولة، ومعهم ابن خلدون، الذي يحاول الاعتذار عن السير في الحملة، لكن حاجب السلطان «بلين القول وجزيل العطاء»[24] كما يقول ابن خلدون، يحمله على المشاركة.

هذا المقطع في حياة ابن خلدون يستحق وقفة متأنّية لسببين:

الأول: لأن الاستعراض السابق كان بهدف الوصول إلى «منمنمات تاريخية»، مسرحية سعد الله ونّوس، التي تتناول لقاء ابن خلدون بتيمورلنك، وما دار بينهما، ثم النتيجة التي آلت إليها الأمور.

والثاني: ان هذا المقطع يلخّص بشكل نموذجي روح المغامرة والذرائعية والطموح، وصفات أخرى، ميّزت حياة هذا الرجل ومواقفه، وجعلته، بالتالي شخصية إشكالية، حافلة بالتناقض، الأمر

الذي يستحق التأمّل والتساؤل. لكن قبل الوصول إلى النتائج، من المفيد أن نستعرض عدداً من الوقائع والتفاصيل:

ما أن وصل السلطان إلى دمشق، وابن خلدون في ركابه، حتى اشتبك الجيشان، جيش الناصر وجيش تيمور. وكانت الغلبة، في البداية، كما يؤكد المؤرخون، والذين شهدوا المعارك الأولى، إلى جانب جيش السلطان. وكان الناس في ذروة الحماسة للدفاع عن مدينتهم، ومنع سقوطها في يد التتار، خاصة بعد أن بلغتهم أخبار المذابح والفظائع التي ارتكبها جيش تيمور في المناطق التي مرّ بها واستولى عليها، وتحديداً في حلب.

موقف الدفاع ومواجهة الغزاة كان موضع إجماع، أي لم يكن موقف فئة أو طبقة، وإنما عام شامل، الأمر الذي جعل تيمورلنك يعتقد باستحالة قهر المدينة والتغلّب على جيوش السلطان، لذلك أصبح يميل إلى إجراء مفاوضات للصلح، ولم يكن السلطان بعيداً عن هذا الاتجاه. ولقد بدأت فعلاً المفاوضات بين الطرفين، لكن في لحظة معينة وقعت مؤامرة في معسكر الناصر، إذ غادره عدد من الأمراء عائدين إلى مصر، ربما بهدف الاستيلاء على السلطة، الأمر الذي أفزع الناصر فرج، وجعله يترك دمشق تواجه مصيرها، وعاد إلى القاهرة ليواجه خصومه ومنافسيه هناك، في الوقت الذي كان بإمكانه أن يتّخذ موقفاً آخر، خاصة وأن القوة الضاربة، الجيش، الذي هو عماد النظام، في إمرته، وكان باستطاعته أن يبقي دمشق قاعدته، وإلى جانبه، ليواجه بعد ذلك خصومه فيما لو تمكّنوا من الاستيلاء على السلطة.

عاد السلطان الناصر فرج، إذن إلى القاهرة ليتدبّر أموره هناك، وترك دمشق، وبقي فيها ابن خلدون الذي لم يشأ أو لم يستطع الالتحاق بركاب السلطان.

بسفر السلطان اختلّت موازين القوى وتراجعت المعنويات، كما وقع الخلاف بين القادة والرؤساء حول تسليم المدينة أو الاستمرار في المقاومة، و«هنا تغلب المؤرخ ـ ابن خلدون ـ نزعة المغامرة، كما تغلبه الإثرة، فقد خشي أن تقع المدينة في يد الفاتح فيكون نصيبه الموت أو النكال، ورأى أن يغادر جماعة المتردّدين إلى معسكر الفاتح فيستأْمِنه على نفسه»[25]. ويقول ابن خلدون نفسه: «. . . وبتنا تلك الليلة على أهبة الخروج إليه، فحدث بين بعض الناس تشاجر في المسجد الجامع، وأنكر البعض ما وقع من الاستنامة إلى القول، وبلغني الخبر فخشيت البادرة على نفسي، وبكرت سحراً إلى جماعة القضاة عند الباب وطلبت الخروج أو التدلّي من السور، لما حدث عندي من توهّمات الخبر»[26].

لم ينتظر ابن خلدون، إذن، مفضلاً أن يتدلّى من السور على أن يتأخّر أو يجبر على العودة، وهناك «وجدت بطانة تيمورلنك عند الباب» «فحييتهم وحيوني وفديت وفدوني (= أي قال فديتكم بنفسي، وردّوا بنفس الطريقة!)، وقدّم لي شاه ملك مركوباً، وبعث معي من بطانة السلطان من أوصلني إليه. فلما وقفت بالباب خرج الإذن بإجلاسي في خيمة هناك تجاور خيمة جلوسه، ثم زيد في التعريف باسمي أني القاضي المالكي المغربي، فاستدعاني، ودخلت عليه بخيمة جلوسه، متكئاً على مرفقه، وصحاف الطعام تمرّ بين يديه، يشير بها إلى عصب المغل جلوساً حلقاً حلقاً. فلما دخلت عليه فاتحته بالسلام، وأوميت إيماءة الخضوع، فرفع رأسه، ومدّ يده إليّ فقبلتها، وأشار بالجلوس فجلست حيث انتهيت، ثم استدعى من بطانته الفقيه عبد الجبار بن النعمان من فقهاء الحنفية بخوارزم، فأقعده يترجم بيننا»[27].

ولم يقتصر هذا اللقاء على بحث كيف ستسلّم دمشق، فقد استفسر

تيمورلنك عن أحوال المغرب. وأجابه ابن خلدون عما سأله. فردّ تيمورلنك: «لا يقنعني هذا، وأحب أن تكتب لي بلاد المغرب كلها، أقاصيها وأدانيها، وجباله وأنهاره وقراه وأمصاره حتى لكأني أشاهده، فقلت: يحصل ذلك بسعادتك، وكتبت له بعد انصرافي من المجلس لما طلب مني ذلك»[28].

وبعد أن عاد ابن خلدون من لدن تيمورلنك، استطاع أن يقنع الرؤساء والفقهاء بالتسليم[29] وحين جاء الرؤساء والفقهاء يقدّمون الطاعة لتيمورلنك، يقول ابن خلدون ان تيمور صرفهم بعد أن قبل الاستسلام واستبقاه ليتشاور معه، ثم جدّد تكليفه بكتابة وصف المغرب[30].

وفي زيارة أخرى لتيمورلنك يتبسّط ابن خلدون أكثر من قبل، فيقول: «ففاتحته وقلت: أيّدك الله! لي اليوم ثلاثون أو أربعون سنة أتمنى لقاؤك، فقال لي الترجمان عبد الجبار: وما سبب ذلك؟ فقلت: أمران: الأول إنك سلطان العالم، وملك الدنيا، وما أعتقد أنه ظهر في الخليقة منذ آدم لهذا العهد ملك مثلك، ولست ممن يقول في الأمور بانجراف، فإني من أهل العلم...» «... وأما الأمر الثاني مما يحملني على تمنّي لقائه، فهو ما كنت أسمعه من أهل الحدثان بالمغرب والأولياء»[31] أي من المنجمين.

وفي زيارة تالية، وحين استعصت قلعة دمشق على الغزاة، استدعى تيمورلنك، وبوجود ابن خلدون «أمراء دولة القائمين على البناء، فأحضروا عرفاء البنيان المهندسين، وتناظروا في إذهاب الماء الدائر بحفير القلعة، لعلهم يعثرون بالصناعة على منفذه، فتناظروا في مجلسه طويلاً ثم انصرفوا»[32] «ثم اشتد في حصار القلعة، ونصب عليها الآلات من المجانيق والنفوط والعرادات والنقب، فنصبوا لأيام قليلة ستين منجنيقاً إلى ما يشاكلها من الآلات الأخرى، وضاق الحصار

بأهل القلعة، وتهدم بناؤها من كل جهة، فطلبوا الأمان»[33].

ورغم الأمان الذي أعطي للمدينة وأهلها، فقد اقتحمها التتار، وأوقعوا فيها السفك والنهب، وحرقت معظم أحياء المدينة، كما استبيحت لأيام عديدة متواصلة، ويقول ابن خلدون ذاته، في وصف ذلك: «. . . وضرب القلعة وطمس معالمها، وصادر أهل البلدة على قناطير من الأموال التي استولى عليها، بعد أن أخذ جميع ما خلفه صاحب مصر هنالك، من الأموال والظهر والخيام. ثم أطلق أيدي النهّابة على بيوت أهل المدينة، فاستوعبوا أناسيها وأمتعتها، وأضرموا النار فيما بقي من سقط الأقمشة والخرثي، فاتصلت النار بحيطان الدور المدعمة بالخشب فلم تزل تتوقّد إلى أن اتصلت بالجامع الأعظم، وارتفعت إلى سقفه، فسال رصاصه، وتهدّمت سقفه وحوائطه، وكان أمراً بلغ مبالغة في الشناعة والقبح. وتصاريف الأمور بيد الله، يفعل في خلقه ما يريد، ويحكم في ملكه ما يشاء»[34].

بعض المصادر يؤكد أن ابن خلدون عرض أن يكون في بطانة تيمورلنك، وفي خدمته، كما فعل مع أمراء وسلاطين عديدين سابقاً، وربما طمع بلعب دور سياسي جديد، لكن تيمورلنك لم يستجب لمثل هذه الرغبة. ومع ذلك لم ينقطع ابن خلدون عن الزيارة وتقديم الهدايا، كما طلب الشفاعة والأمانة للقضاة والرؤساء والعمال، فأجابه تيمور لما طلب[35].

ولعل من الضروري في ختام هذه المرحلة مع حياة ابن خلدون، وليس فكره، أن نقتبس فقرة كتبها بنفسه عن واحدة من زياراته إلى تيمورلنك. يقول: «كنت لما لقيته، وتدلّيت إليه من السور، كما أشار عليّ بعض الصحاب ممن يخبر أحوالهم بما تقدمت له من المعرفة بهم، فأشار بأن أطرفه ببعض هدية، وإن كانت نزرة فهي عندهم متأكدة في لقاء ملوكهم، فانتقيت من سوق الكتب مصحفاً رائعاً حسناً

في جزء محذو، وسجادة أنيقة، ونسخة من قصيدة البردة المشهورة للأبوصيري (هكذا وردت في الكتاب والمقصود البوصيري) في مدح النبي صلى الله عليه وسلم، وأربع علب من حلاوة مصر الفاخرة. وجئت بذلك فدخلت عليه وهو بالقصر الأبلق جالس في ديوانه. فلما رآني مقبلاً مثل قائماً وأشار إليّ عن يمينه فجلست وأكابر من الجقطية حفافيه، فجلست قليلاً، ثم استدرت بين يديه، وأشرت إلى الهدية التي ذكرتها، وهي بيد خدامي، فوضعتها واستقبلني. ففتحت المصحف فلما رآه وعرفه قام مبادراً فوضعه على رأسه. ثم ناولته البردة، فسألني عنها وعن ناظمها فأخبرته بما وقفت عليه من أمرها، ثم ناولته السجادة فتناولها وقبلها، ثم وضعت علب الحلوى بين يديه، وتناولت منها حرفاً على العادة في التأنيس بذلك، ثم قسم هو ما فيها من الحلوى بين الحاضرين في مجلسه، وتقبل ذلك كله وأشعر بالرضى به»[36].

أما حين قرر تيمورلنك الرحيل، ولئلا يواجه ابن خلدون مصاعب مع خلفائه، فقد قرّر أن يُشعره برغبته في العودة إلى مصر، ولكن رحيلاً يختلف عن رحيل، فتيمورلنك هو الراحل الآن، ويريد أن يعتصر من مقابله آخر قطرة. يقول ابن خلدون: «ولما قرب سفره، واعتزم على الرحيل عن الشام، دخلتُ عليه ذات يوم، فلما قضينا المعتاد، التفت إليّ وقال: عندك بغلة هنا؟ قلت: نعم. قال: حسنة؟ قلت: نعم. قال: وتبيعها فأنا أشتريها منك. فقلت: أيّدك الله، مثلي لا يبيع مثلك، إنما أنا أخدمك بها وبأمثالها، فقال: أنا أردتُ أن أكافئك عنها بالإحسان. فقلت: وهل بقي إحسان وراء ما أحسنتَ به، اصطنعتني وأحللتني في مجلسك محل خواصك، وقابلتني من الكرامة والخير بما أرجو الله أن يقابلك بمثله. وسكتُّ وسكت. وحُملت البغلة ـ وأنا معه في المجلس ـ إليه ولم أرها بعد!»[37].

أما في المرة الأخيرة، وحين دخل عليه ابن خلدون، فقد بادره تيمورلنك، كما كتب ابن خلدون نفسه: «أتسافر إلى مصر؟ فقلت: أيّدك الله، رغبتي إنما هي أنت، وأنت قد أديت وكفلت، فإن كان السفر إلى مصر في خدمتك فنعم، وإلاّ فلا بغية لي فيه. فقال: لا، بل تسافر إلى عيالك وأهلك. فالتفت إلى ابنه، وكان مسافراً إلى شقحب لمرباع دوابه، واشتغل يحادثه، فقال لي الفقيه عبد الجبار الذي كان يترجم بيننا: إن السلطان يوصي ابنه بك، فدعوت له، ثم رأيت أن السفر مع ابنه غير مستبين الوجهة، والسفر إلى صفد أقرب إلى السواحل إلينا وأملك لأمري، فقلت له ذلك، فأجاب إليه وأوصى بي»[38].

وغادر ابن خلدون دمشق، سالكاً طريق فلسطين. ويكون آخر ما يصادفه في هذه الرحلة أن «اعترضنا جماعة من العشير قطعوا علينا الطريق، ونهبوا ما معنا، ونجونا إلى قرية هنالك عرايا»[39]. وبعد أن يحصل على ملابس تستره يواصل سفره إلى مصر. وبعد فترة يأتيه مبلغ من المال، ويقول حامله ان تيمورلنك بعث به إليه ثمن البغلة، ويريد أن يخلّص ذمته «فقلت لا أقبله إلاّ بعد إذن من السلطان، وأما دون ذلك فلا. ومضيت إلى صاحب الدولة فأخبرته الخبر، فقال: وما عليك؟ فقلت إن ذلك لا يجمل بي أن أفعله دون إطلاعكم عليه، فأغضى عن ذلك، وبعثوا إليّ المبلغ بعد مدة، واعتذر الحامل عن نقصه بأنه أعطيه كذلك، وحمدت الله على الخلاص»[40].

وخلال إقامته في مصر، وكانت حياته تقترب من نهايتها، أُعيد إلى القضاء وعُزل عدة مرات. وفي المرة السادسة لتعيينه، وبعد أن قضى بضعة أسابيع في هذا المنصب أدركته المنية، وكان في الثامنة والسبعين، ودفن في مقبرة الصوفية، خارج باب النصر. وهكذا انتهت حياة واحد من أكبر المغامرين والحائرين والطامحين والخائبين في التاريخ العربي.

III

بعد أن اكتملت صورة ابن خلدون الواقعية، كما رسم بنفسه أجزاء منها، بما كتبه مباشرة، ثم ما قدمه معاصروه من شهادات، ومعظمها في مصلحته، وأخيراً ما أشار إليه دارسوه في فترات متعدّدة. . . بعد ذلك يمكن أن نشهد كيف تتبدى هذه الصورة من خلال ما جاء في «منمنمات تاريخية» لسعد الله ونوس.

يظهر ابن خلدون في المسرحية ضمن مجموعة من الناس، المتفقين والمختلفين. وظهوره وسط هذه النماذج والمواقف المتعدّدة والمتباينة تبرز إمكانياته من ناحية، وتبرز حقيقة قناعاته وجوهر مواقفه من ناحية ثانية.

يقول لتلميذه شرف الدين: «. . . حين تريد أن تسجّل الوقائع ينبغي أن تسيطر على الانفعالات والعواطف أو أن تلغيها»[41]. وحين يتحدّث التلميذ عن احتمالات انتصار الشعب في مقاومة التتار، استناداً إلى ما رأى، يردّ عليه ابن خلدون: «. . . ما جئنا لنتنبأ بل لنعاين ونسجّل»[42]. أما والتلميذ يطلب من شيخه أن يهدىء من روع الناس ويحملهم على الجهاد، فيردّ عليه بطريقة تمتزج فيها القسوة بالسخرية: «. . . لا يتحدث عن الجهاد هذه الأيام إلاّ رجل يضرب في الوهم، أو يريد أن يلبّس على الناس»[43]. ويتذكّر ابن خلدون الجانب الديني في الجهاد فيتابع: «. . . ألا تعلم، يا شرف الدين، أن صبغة الدين حالت، وأن عصبية العرب زالت، وأن الجهاد لم يعد ممكناً؟»[44] ولما يذكر التلميذ شيخه، من خلال ما شهده، أن أهل الشام يبدون عزماً على القتال، ولا يحتاجون إلاّ إلى عالِم يشدّ من أزرهم، يرد ابن خلدون عليه بسخرية: «ماذا تخرّف يا شرف الدين؟ أتريدني أن أتحوّل إلى القتال؟ هل جئت إلى دمشق مقاتلاً أم عالماً؟ هل جئت كي أحمل السيف أم كي أسجّل الأحداث وأستصفي زبدتها وعبرتها؟ حذرتك

مراراً أن الهوى والانفعال يُفسدان البصيرة»[45].

لا يكتفي ابن خلدون بذلك، يضيف مديناً هياج العامة، مذكّراً أن سبب هلاك العالِم الذي اتخذ موقفاً معاكساً لموقفه بأن يقول: «... ولكن يبدو أن هياج التاذلي وهلاكه غلّبا لديكَ انفعالية الدهماء على حكمة العلماء»[46].

ليس ذلك فقط، ان ابن خلدون يضع مواصفات للعالِم، وهذه المواصفات قد تبدو صحيحة في الأحوال العادية، لكنها تسقط، أو تبدو عديمة الأهمية والمدينة تحترق والناس يُقتلون بالآلاف. ومن يقتلهم؟ إنه نفسه الذي أعطاهم الأمان، ووثقوا بوعده، وما كان ليصل المدينة ويحتلها إلاّ بعد خدع الناس، وعلى رأسهم الفقهاء والعلماء الذين سهّلوا له دخول المدينة، اعتماداً على العهد والميثاق، وبالتالي ساهم هؤلاء في إقناع الناس، وحملهم أيضاً على التسليم.

يردّ ابن خلدون، الذي كان رأس العلماء الذين ساهموا وسهّلوا احتلال المدينة، على تلميذه الذي يرى ويعيش عواطف الناس ومواقفهم، وبعد أن رأى الخديعة التي حلّت بالمدينة، والقلعة لا تزال صامدة وتقاوم، يرد ابن خلدون على هذه المواقف والعواطف بأن يقول: «إذا لم تسيطر على قدرة عواطفك فلن تحوز ملكة العالِم وشروطه»[47]. أكثر من ذلك يشير ابن خلدون باحتقار إلى أحد المدافعين عن المدينة، التاذلي، الذي قاوم السلطان والغزو معاً، وضحّى من أجل ذلك بحياته. يقول «لم يكن التاذلي إلا موسوساً، وأنا أنفر من الموسوسين»[48].

أما حين يسأل شرف الدين شيخه ما إذا كان يجوز للعالِم أن يكون محايداً إزاء المحن التي تصيب قومه وبلاده، وهل الحياد شرط من شروط العالِم ونزاهته؟ فيردّ ابن خلدون: «... إن ابن خلدون الإنسان ليس محايداً، كما تظن، لكنه واقعي، ويعرف قوانين الأحداث

ومجراها. جئتُ إلى الدنيا في زمن الاضمحلال، وكلما كبرتُ وأمعنتُ النظر، ما وجدتُ حولي إلاّ آثار الاضمحلال وعوارضه»[49]. فيبذل التلميذ جهداً من أجل أن يُري شيخه الاحتمالات الايجابية، رغم المصاعب والتحديات، وأيضاً أن لا يغفل عن الجانب الآخر من الصورة، كما يُقال، فيردّ ابن خلدون، وهذا الردّ يحمل التبرير والسخرية معاً، إذ حينما يسأل التلميذ «أليس من مهمّة العالِم، يا سيدي، أن ينير للناس ضوءاً، أو أن يهديهم إلى سبيل يخرج بهم من الانحطاط!»[50] يكون ردّ ابن خلدون: «مهمّة العالِم أن يحلّل الواقع كما هو، وأن يكشف كيفيّات الأحداث وأسبابها العميقة»[51].

ولما يتجاوز شرف الدين كونه مجرّد تلميذ، ويستعين بمعارفه ليقارن، ضمناً، بين موقف شيخه من علماء آخرين كالفارابي وأرسطو، يكون ردّ ابن خلدون غاضباً، في محاولة للدفاع عن نفسه، وللانتقاص من الذين ذكرهم تلميذه: «هؤلاء لم يعرفوا عِلم العمران، ولم ينكشف لهم ما يطرأ عليه من العوارض الذاتية، والتغيرات الحتمية. هؤلاء لم يفهموا أن كل حادث من الحوادث ذاتاً كان أو فعلاً لا بدّ له من طبيعة تخصّه في ذاته، وفيما يعرض له من أحواله. إن للعمران قوانين ثابتة ومطردة كتلك التي تحكم الفصول في تعاقبها، والليل والنهار في اختلافهما. وهذا الجهل هو الذي جعلهم يتوهّمون أن أحوال الدول يمكن تغييرها بالوعظ والإرشاد، أو يمكن إقامتها على التمنّي والأحلام»[52].

أما وهو يذكره بجمع الناس وبسالتهم وما يمكن أن يفعلوه، خاصة إذا وحّدت بينهم فكرة أو مصلحة، وبالتالي كانوا مدفوعين للتضحية بإرادة وعزم، فيكون ردّ ابن خلدون: «في غياب العصبية والشوكة لا تنفع الفكرة والمصلحة، والعزم الذي يبدونه ليس إلاّ وهماً يخدعون به أنفسهم»[53].

أما عن المعرفة، وإمكانية أن تواجه الإحباط، وضرورة توظيفها لخدمة الناس، وإذا لم تكن كذلك فما هي فائدتها، يردّ ابن خلدون في دفاعه عن المعرفة المجرّدة: «يمكن أن نفهم (من خلال المعرفة) لماذا تداعى أمر السلطان وأفل نجمه، ولماذا يعلو شأن تيمور ويتألّق نجمه»[54].

وحول مهمة العالِم في ظل المصاعب والتحديات، وأيضاً في حال وجود المقاومة والأحلام وإمكانية أن يستجيب العالِم للجموع، ويحاول توجيهها وقيادتها، لا مجرد الاكتفاء بالمراقبة والتسجيل، يردّ ابن خلدون عليه قائلاً: «في هذا الغروب الشامل قد تكون قبسة الضوء الوحيدة هي وصف الغروب والشهادة عليه»[55].

أما لماذا لم يسافر ابن خلدون مع الناصر فرج إلى مصر، وعدم التورّط في مأزق دمشق وتيمورلنك، فيكون الردّ متضمّناً نصف الحقيقة، لا كل الحقيقة، النصف الذي يعنيه: المخاوف من ناحية أو المراهنة من ناحية ثانية؛ فهو لم يقتنع بالسقف الذي وُضع له في القاهرة، نظراً لضآلة الدور، ولكثرة الخصوم، وأيضاً محاولة للانفتاح على مغامرة لا يعرف مداها. لذلك يجيب على سؤال تلميذه حول امتناعه عن السفر إلى القاهرة بإظهار سلبية مثل هذا السفر، دون أن يأتي على الاحتمال الآخر إلاّ عرضاً. يقول ردّاً على السؤال: «لا أريد أن أتورّط في فتنة بين السلطان وأمرائه (تغيب عيناه في تأمّل شارد). وهناك سبب آخر: طول حياتي وأنا أعاشر وأخدم أمراء وسلاطين ناقصين، لا تتوفّر لهم من شروط الإمارة إلاّ أقلّها... والآن تتوافر الفرصة كي ألتقي الملك على الطبيعة، فهل أضيّعها؟...». ويضيف ابن خلدون بارتباك وحذر، مستدركاً، وخائفاً: «ولكن.. إذا ساورته الظنون والريب فقد هلكت..»[56].

وحين يسأله تلميذه عن الكراسات التي يؤلّفها لتيمورلنك عن

المغرب، وإمكانية أن تُستخدم عسكرياً ضد هذه المنطقة، يردّ ابن خلدون بعصبية: «إنك تخيّبني يا شرف الدين. لن تغدو عالِماً إذا ظلّت تكبّلك التوجّسات والوساوس»[57]. ويسأله التلميذ من جديد ما إذا كان العلم يقتضي أن يبيع الإنسان أهله وبلده لقاء منصب أو جاه، فيردّ ابن خلدون: «. . . وهذه البلاد التي تنوح عليها مهترئة، مغزوّة بلا غزو. هل أتحمّل السير في ركاب تيمور؟ نعم، ولا؟ أريد أن أعرف وأن أسجّل. أريد أن أستكمل خبرتي، وأن أزيد علمي اتقاناً واكتمالاً. لقد سرت في ركاب أمراء وسلاطين لا يستحقون أن يكونوا جزمة لتيمور. ولو حصرت نفسي في الوساوس وهذه الترهات لما راكمت خبرة، ولما وضعت علماً لم يسبقني إليه إنسان في الخليقة»[58].

ويخاف التلميذ من هذا العلم المجرّد، البارد، العلم الذي لا يبالي بالعواطف والأحلام، الذي لا يرى الدموع ولا يسمع الأنين، وقد يقود إلى الخيانة، فيردّ عليه ابن خلدون بعصبية: «متى تدرك، أيها الشاب، أن العلم هو العلم، وأن النعوت وتحيّزات الأخلاق تُفسد العلم وتملؤه بالضلالات»[59].

ولما يقرر التلميذ الافتراق عن شيخه، لما بينهما من اختلاف في وجهات النظر والمواقف وأن يلتحق بآخر أهل للمقاومة، والانضمام إلى رجال القلعة، يقول له ابن خلدون محذراً ومشفقاً: «القلعة؟ هل أنت مجنون! حين كنتُ في حضرة تيمور. استدعى المهندسين والقواد ووضعوا خطة لاقتحام القلعة وتدميرها» فيردّ التلميذ: «سمّني غبياً أو أحمق، أفضّل أن أموت معهم على أن أبقى في المدينة» ويكون جواب ابن خلدون: «لا تكن متهوّراً. مهما كان فأنا مسؤول عنك» ولا ينتظر طويلاً حتى يتلقّى الجواب: «أعتقد أنني بلغت سن الرشد يا سيدي، وذهابي لن يؤثّر عليك، ستجد كثيرين يتمنّون خدمتك»[60].

أما حين يسأل التلميذ شيخه السؤال الحاسم، حول ما سيقوله

التاريخ عنه، فيكون ردّ الشيخ، ابن خلدون، جاهزاً: «لن يذكر التاريخ إلاّ العلم الذي أبدعته، والكتاب الذي دفعته. أما هذه الأحداث والمواقف العابرة، فلن يذكرها أو يهتمّ بها إلاّ موسوس مثلك. . .»[61].

هذه، بإيجاز، ملامح الأفكار والمواقف التي حددت سلوك ابن خلدون في مرحلة حاسمة من تاريخ المنطقة. ومن الجدير أن نشير في هذا المقام إلى أمرين أساسيين:

الأول: إن ابن خلدون، في هذه المرحلة، أصبح متقدماً في العمر، وبالتالي فإن مجده واحتمالاته كانت وراءه لا أمامه، الأمر الذي يضاعف في حجم هذه السقطة ويعطيها دلالات إضافية. ثم إن أبرز أفكاره النظرية كانت قد سُجّلت، وربما اكتملت، بحيث ان خوض مثل هذه «التجربة» لن يقدم له شيئاً جديداً يمكن أن يضاف ويسجّل. وأخيراً، ان إقامة قصيرة، وفي ظروف بالغة الدقة والتعقيد، وفي بلد جديد، لن توفّر له فرص تحقيق أي طموح سياسي، إذا كان مثل هذا الطموح موجوداً؛ مما يتطلّب إمعان النظر طويلاً، لفهم وتفسير موقفه إزاء محنة دمشق وعلاقته بتيمورلنك.

الثاني: في نفس الوقت الذي كان ابن خلدون يتخذ مثل هذه المواقف، ويسلك هذا السلوك، كانت دمشق تضجّ بالتمرّد والرفض، وكانت تحشد نفسها للمقاومة، خاصة بعد أخبار الفظائع التي كانت تتوالى يوماً بعد آخر. هذا بالإضافة إلى الاحتياطات التي اتُخذت لتعزيز المقاومة، في القلعة تحديداً، وهي مركز الثقل في المدينة، كما أن الأمثلة المضيئة من التضحيات التي أقدم عليها عدد من شيوخ المدينة تعطي مصداقية للمقاومة وإمكانية لاستمرارها.

لا يعني ذلك أن ابن خلدون وحده يمثّل الاستثناء، ووحده المتخاذل والداعي للاستسلام، إذ كان هناك آخرون، من الفقهاء

والوجهاء، يماثلونه في الرأي والسلوك: وحتى لو كان الأسبق، والأكثر قدرة على تبرير المواقف وتسويغ الهزيمة، ما كان يستطيع أن يصل إلى نتيجة لو لم يكن المناخ مساعداً، والنفوس محبطة والظروف تحتمل مثل تلك المواقف.

ومن الضروري في هذا المجال أن نورد الأمثلة اعتماداً على المسرحية:

حين جاء بهاء إلى أبيه متجهّماً متذمّراً من ضيق المخازن التي تكدست فيها البضائع والأرزاق، في الوقت الذي يعاني الناس، يردّ الأب: «. . . والتاجر هو الذي يتكيّف مع الأوقات، ويغتنم الفرص. إن الله سبحانه وتعالى حبّبنا بالربح وأغرانا به. تأمّل هذه الدنيا وقل لي ماذا تكون. إنها دار تجارة. الإنسان فيها يبيع أعمالاً وعبادة وتقوى، والله ينقده ثواباً»[62]. ويضيف دلامة التاجر نفسه، ومخاطباً ابنه أيضاً: «. . . إن التاجر يهتدي برب العالمين، ويعمل على غراره. إنه يستخدم الميزان والسجل والحساب والربح والخسارة. التجارة صورة الدنيا، وهي أصل النشاط والاستقرار والعمران. . آه. . يا بني، لو كان المُلك للتجار لعمّ الرخاء والأمان، وانتظم أمر البلاد انتظام أوقات الصلاة. وحتى لو قامت فتن أو حروب، فستكون فتناً وحروباً مدروسة لا تؤدي إلى الخراب، بل إلى ازدهار الأعمال والمنافع. . .»[63].

ويخلص هذا التاجر، الذي يمثّل فكراً وسلوكاً أكثر مما يمثّل فرداً، إلى «أن دمشق لن ينقذها إلا صفقة ذكية»[64].

ليس التاجر وحده الذي يفكّر بهذه الطريقة. فالسلطان وهو يستعد للعودة إلى مصر، تاركاً دمشق لمصيرها، يردّ على التاذلي، أو من يشابهه من حيث المواقف والسلوك بأن يقول: «ما فائدة أن ندمر تيمور إذا خسرنا المُلك؟»[65].

فيسأله التاذلي: «وما فائدة أن تربح المُلك إذا ضاعت المملكة؟»

فيردّ الحاجب هذه المرة: «المملكة يمكن أن تُسترد، أما المُلك فهيهات أن يسترده من يخسره»[66]، فيقول التاذلي: «إن سلطاناً لا يحمي بلاده وعباده يفقد شرعيّته»[67].

أما فقهاء المدينة فإنهم يبدون كل البراعة في المكر والحيلة لإخراج الموقف بما يتناسب والمصالح، وبما يليق بالوقار والشرع. فحين يقول دلامة التاجر: «ليس الظرف مناسباً للمداورة ومداهنة العامة، كلنا نعرف ما هو الصواب في حالتنا»، يرد عليه ابن العز، أحد العلماء: «صحيح.. ينبغي أن نكون صلاباً في موقفنا، وقساة مع الناس في حملهم على رأينا»[68]، فيسأل العالم ابن مفلح بكثير من المكر: «هل يعني ذلك أنكم متفقون على أن تسليم المدينة هو الصواب؟»[69]، يكون رد ابن العز: «لا تنسَ يا ابن مفلح أن أرزاقك كلها خارج السور، وأننا إذا لم نسلم بالأمان، لن تستطيع حماية شيء من أرزاقك»[70]. فيجيب ابن مفلح: «أعرف.. أعرف.. ولكني خائف من الناس، الدماء فائرة والعقول تلبّستها الأوهام بعد صمود الجمعة ومقتل ذلك المخرّف (التاذلي)»[71]، ولأن دلامة التاجر أكثر وضوحاً وصراحة في التعبير عن المصلحة يقول: «إني مع تسليم المدينة بالأمان، وأرشّح ابن مفلح الذي يحسن الأعجمية، كي يقوم بالسفارة، ويتقدّم وفدنا إلى تيمور»[72]، ويأتي الجواب سريعاً من ابن العز: «وهذا هو رأيي، على أن نكون جميعاً في الوفد»[73]، وينضم ابن النابلسي، العالم، إلى هذا الرأي: «وأن نتقاسم هذا الأمر، خيره وشرّه»[74]، فيقرهم ابن مفلح: «على بركة الله»[75]، ولا بد أن يختم هذا الاتفاق بالمباركة والتأييد فيقترح ابن العز أن يقرأ الجميع الفاتحة، ليبدأ تسليم المدينة!

مقابل مواقف «الكبار» من التجار والفقهاء، يحسن بنا أن نرى وجوهاً أخرى لكبار حقيقيين، من الفقهاء والقادة، والعامة أيضاً، الذين أخذوا على عاتقهم مهمة الدفاع عن المدينة. فالتاذلي الذي أتينا على

ذكره أكثر من مرة، دفع حياته ثمناً لقناعاته، ولِما يعتبره ضرورياً في مواجهة المحنة. أما أزدار، قائد القلعة، وحين يعلم بموقف العلماء، فيقول: «مقرف! أعيان وعلماء ينوحون كالنساء. لا شك أنهم بيّتوا الأمر منذ وقت طويل. لم يكن اجتماع كلمتهم ابن ساعته»[76]. ويضيف بعد قليل: «... سأحرق المدينة على علمائها وأعيانها وعامتها»[77]، فيذكّره نائبه أن المدينة ظهر للقلعة، وما فيها سيضاعف من الصمود، فيكون ردّه: «ربما كُتب علينا أن تكون هذه القلعة هي الحصن الأخير الذي يقاوم تيمور ويقول له: لا»[78].

أما هذا الفيض الكبير من الرجال والنساء المقاومين، الجوعى والمنهوكي القوى، فإنهم يمثّلون سوية أخرى من القناعات والمواقف والسلوك، وهم يفعلون ذلك دون انتظار لمكافأة أو مجد، ويحاولون، ما وسعهم، الدفاع عن مدينتهم، وعما يعتبرونه واجباً وشرفاً، أية كانت النتائج؛ وهؤلاء، حتى بصمتهم أو بتلعثمهم، يحرجون الكبار، ويضطرونهم للتواري أو التراجع. فابن مفلح الذي كان أحد مفاوضي تيمورلنك، وساهم بتسليم المدينة، يقول وهو على فراش الموت: «أين أخطأنا يا دلامة؟ منذ البداية أخطأنا، حين نزعنا من الناس سلاحها أخطأنا، حين جرّدنا أسوارها من دفاعاتها أخطأنا، حين صدقنا وعود العدو أخطأنا. بين الأعزل الخائر، وبين العدو المدجّج بالسلاح لا يكون اتفاق ولا سلام، بل إذعان واستسلام. إني أعترف أمام الله أني أخطأت، ونفسي الأمّارة بالسوء والتاجر دلامة، وابن خلدون، وعلماء السوء زيّنوا لنا الخطأ»[79].

لا يكتفي ابن مفلح، وهو على فراش الموت، بإدانة موقفه وموقف الآخرين الذين كانوا معه، بل يعتبر أن أية صيغة بين طرفين غير متكافئين لا تؤدي إلاّ إلى الخسران، يقول: «إن التجارة بين الأقوياء والضعفاء، ليست بيعاً وشراء، بل هي حرب وعدوان»[80].

ويظلّ شعبان، بهلول المدينة، وربما جزءاً من ضميرها، يتدحرج من مكان إلى آخر، قبل أن تحترق المدينة، ثم بعد حريقها، وهو يبحث عن شيء لا يستطيع الوصول إليه، ولا يساعده أحد في الوصول. يقول شعبان وهو يركض بين الأنقاض: «يمّه.. فزعان.. الموت يمّه.. كله ميت يمّه فزعان.. يمّه الموت.. يمّه فزعان.. بزّك يمّه، بزّك يمّه، عطشان يمّه، فزعان يمّه»[81].

IV

«منمنمات تاريخية» مسرحية هامة بأكثر من معنى، إذ بالإضافة لاختيارها مرحلة تاريخية بالغة الدلالة، فإنها تختار حدثاً بارزاً: غزو التتار للمنطقة؛ وتختار طيفاً واسعاً من الشخصيات والمواقف لتطرح من خلالها مجموعة من الأسئلة الهامة، الدقيقة والحارقة. لتُدخلنا، في النتيجة، في صراع مع أنفسنا، مع ما حولنا، لعلّ التأمّل والتساؤل يصلان بنا إلى بداية الطريق.

وإذا كانت دراسات أخرى ستتولّى الجوانب الفنّية في هذه المسرحية، لتضعها في الإطار الجدير بها في مسرح سعد الله ونوس، ثم في إطار المسرح العربي بعامة، فقد ارتأيت الوقوف عند دور المثقف، وابن خلدون نموذجاً، لكي نضبط الإيقاع حول ما يفترض أن يكون دور المثقف، وكيف يجب أن يؤدى، انطلاقاً من أن المعرفة، وباعتبار أن الثقافة، بمقدار ما هي ميزة، فإنها في ذات الوقت عبء ومسؤولية.

ليس في الثقافة حياد، ولا يمكن أن يكون المثقف محايداً، الثقافة موقف، وانحياز لهذا الموقف. حتى من يعلن الحياد أو يدّعيه فإن ذلك موقفه، وبالتالي يحدّد موقعه وطريقته في رؤية الأحداث ثم علاقاته وأخيراً احتمالاته.

وباعتبار أن «ثروة» المثقف ووسيلته هي المعرفة، وايصال هذه المعرفة إلى الآخرين، فإن ما يُراد إيصاله، وطريقة هذا الإيصال يصبحان بمرور الأيام مهمته الأساسية، وربما الوحيدة. وهذه المهمة يكتسبها المثقف بالموهبة والمران، وبمقدار إتقان المثقف لمهمته، وارتفاع موقعه في سلم المعرفة تزداد مسؤوليته، لأن الأمر يصبح نوعاً من القدرة والتأثير على الآخرين، كما يصبح الآخرون أكثر استعداداً لتقبّل هذا التأثير والتعامل معه، ومن هنا تنشأ علاقة ضمنية بين طرفين أساسها القناعة والثقة.

والمثقف ابن عصره (أو هكذا يُفترض أن يكون)، وحصيلة ما اكتسبه من ثقافة ذلك العصر، وأيضاً مساهم في إيصال هذه الثقافة، وما يستطيع أن يضيف إليها، أو يستشرف من خلالها، إلى الآخرين. وبمقدار الجدّية والنزاهة والجرأة في الفهم والتعامل يتمكّن من التأثير بالآخرين وبالعصر. وتبعاً لذلك يتحدّد دوره وتتحدّد أهميته.

ولأن المثقف يمتلك إمكانية ووسيلة ليستا متاحتين للآخرين بنفس المقدار، فإن المسألة أولاً، وفي النتيجة، تتحدّد بكيفية توظيف هذه الإمكانية: في خدمة أي غرض؟ وللوصول إلى أي هدف؟

فإذا اعتبرت فرضيّتنا أن على المثقف أن يكون ابن عصره صحيحة، فهذا يعني أن يكون منغمساً في ذلك العصر، وأن يساهم، من خلال الثقافة، بالدرجة الأولى، باعتبارها وسيلته في التفاعل والتأثير، في أحداث العصر، وأن يكون له موقف، وأن يعطي لذلك العصر، إذا استطاع، نكهة وملامح تجعله أكثر إنسانية، أو على الأقل أخف عذاباً وشقاء، وتمكّنه، أيضاً، من فتح أبواب المستقبل.

ولأن الكلمة ـ الفكرة ـ ونحن هنا نتحدث عن فترات سابقة كانت خلالها الكلمة وسيلة التعبير ـ لها معانٍ ودلالات، فإن الذي يقول الكلمة ـ الفكرة يعتبر أكثر الناس قرباً منها والتصاقاً بها، وبالتالي

يفترض أن ما يبشر به، وما يدعو الناس إليه، يعنيه فعلاً، ويريده حقيقة، ويقصده إرادة. وكتعبير عن الفعل والحقيقة والإرادة يجب أن يمتثل هو نفسه، أكثر من الآخرين وقبلهم، لأن هذا «القول» هو حصيلة معاناة، ونتيجة إعمال للفكر، وبالتالي لا بد من التطابق أو التوافق بين الكلمة ومعناها، بين الفكرة ودلالتها.

هذا هو الغرض الأساسي، أي أن الإنسان المثقف يعني الكلمات والأفكار التي تصدر عنه، أي هي بمثابة تحديد وتلخيص له كإنسان وكموقف.

أما إذا اعتبرنا الكلمات ـ الأفكار، والوصول إليها، مجرد مهارة، وبالتالي توظيف هذه المهارة بطرق شتى، كما يمكن عرضها كأية سلعة، دون أن تلزم صاحبها، أو لا تعني له إلا بمقدار ما تدرّ من ربح، فعندئذٍ تصبح الكلمات ـ الأفكار لعنة، ويصبح الأكثر اتقاناً لهذه «الصنعة» هو الأكثر خطراً. وهذا ما جعل عدداً كبيراً من أصحاب هذه «الصنعة»، وعلى مدى العصور، يوظِّفون معارفهم وإمكانياتهم من أجل خدمة السلطة، أي سلطة، مهما كانت صفاتها، وصاحب المال، أياً كانت غاياته.

المثقف في هذه الحالة لا يصدر عن قناعة، وإنما عن مصلحة، وليس له رسالة وإنما يمتلك وسيلة وبراعة، ومن أجل المصلحة، وبالبراعة، يعيد ترتيب «الحقيقة»، ويسوّغ ما يريده السلطان أو صاحب المال، موظفاً ملكاته ومواهبه، وأيضاً ماضيه، في سبيل ذلك.

وكلما علا المثقف في المرتبة، من حيث الحذق الفنّي، تزداد مسؤوليته، وتصبح مساءلته ألزم وأكثر ضرورة، لأن النتائج والآثار التي تترتب على ما يقول أو يفعل أوسع وأشدّ تأثيراً.

وإذا كان الاجتهاد في جميع المجالات هاماً وضرورياً، ومن شأنه أن يوسّع الرؤية، ويعدّد الاحتمالات، فهناك أمور متّفق عليها، ولا

تحتمل التأويل، وهذه الأمور لا تعني مرحلة تاريخية أو منطقة بذاتها، وإنما تعني جميع الحقب، تقريباً، وكل المناطق، كمحاربة الظلم، بما فيه السلطة الظالمة، ونصرة المظلوم، وحب الوطن والدفاع عنه، وتوظيف المعرفة من أجل خدمة الناس والحقيقة.

لا يعني ذلك موقفاً سياسياً، أو الانطلاق من نظرة ايديولوجية، وبالتالي لا يتم التقييم أو الحكم هنا اعتماداً على أي منهما. فمن حق المثقف أن يتّخذ الموقف السياسي الذي يلائمه، وأن يتبنّى الايديولوجية التي يشاء، كما من حقه أن يعيد النظر بمواقفه، وأن يغيّرها، تبعاً لقناعاته وللعوامل والمعارف الجديدة التي يتوصل إليها. ومع ذلك فإن الموقف، أي موقف، يحدّد النظرة ويقود الخطوات، وبالتالي يضع ضوابط مثل التي أشرنا إليها تواً كثوابت وموضع اجماع.

أما حين يصدر المثقف في مواقفه عن مصلحة مباشرة، بما فيها الطموح السياسي أو الثروة، ويعتبر هذه المصلحة مقياساً، فحينئذٍ نواجه «المثقف» الذي يوظّف معارفه ومهاراته خارج اطار النزاهة التي تمليها الثقافة، كما تصبح الثقافة أداة من أجل تحقيق أشياء خارجها ومختلفة عنها. أي نواجه المثقف المرتزق، تماماً كما نواجه الجندي المرتزق الذي يحمل السلاح ليس من أجل قضية يؤمن بها ويدافع عنها، وإنما من أجل المال، ولمن يدفع هذا المال.

وكما لا يوجد مثقف محايد، فإن أغلب العلوم لا تعرف الحياد أيضاً. وإذا كان بعض العلوم يحتمل ذلك، كالرياضيات والفيزياء والفلك على سبيل المثال، فإن من يعمل في هذه الحقول، كإنسان، ليس محايداً، أو يجب ألا يكون. بل أكثر من ذلك يحسن به، إذا كان هذا متاحاً، أن تكون نتائج أعماله في خدمة الإنسان، ومن أجل سعادته ورفاهه، ولدينا أمثلة لعلماء في تلك الحقول بزّوا علماء الانسانيات في مدى الصرامة الخلقية والدفاع عن القيم الانسانية.

ثم إن الدفاع عن القيم التي تواضعت البشرية على اعتبارها قيماً إنسانية وأخلاقية، يصبح أكثر ضرورة في المراحل التاريخية الصعبة، كما يصبح دور المثقف أكثر أهمية، لأن المثقف في مثل هذه المراحل لا يتكلم باسمه وحده، وإنما يعبِّر عن ضمير الناس وطموحها، وينطق باسمها أيضاً. وهذا ما يحمّله مسؤولية إضافية، لأن الإنسان الفرد، حين يحمل السلاح للدفاع عن قضية، فهذا أقصى ما يستطيعه. أما المثقف الذي ينطق باسم الآخرين، وعلى ضوء مواقفه وما يقوله يتحدّد الكثير من النتائج، فإن السلاح الذي يمتلكه شديد الفتك والفعالية سلباً وإيجاباً، خاصة وأنه نابع من الوعي والضمير، الأمر الذي يجعل «محاكمة» المثقف في مثل هذه الحالات أشد صرامة وأكثر إلحاحاً، لأن الناس في حالات كهذه لا تكتفي بالغرائز أو الدوافع العفوية، بل وتحتاج أيضاً إلى الوعي والمسوغات لتحصين مواقفها والدفاع عنها، اعتماداً على المحاكمة العقلية والقناعة، على ما يقدمه المثقف، أو هذا ما يجب أن يقدمه.

اعتماداً على ما تقدم «نحاكم» ابن خلدون، ليس بهدف الإدانة، وإنما باستحضاره كنموذج لمثقف كبير قدم إضافات هامة ونوعية في قراءة المجتمعات، وفسر تطورها من صعود ورفعة، ثم ما يلحقها من تآكل نتيجة الترف وانحلال العصبية والتنازع، وبالتالي انحلال الدولة وسقوطها.

إن مثقفاً بهذه الأهمية وبهذا الحجم، وأيضاً خلال تلك الفترة العصيبة من تاريخ العرب في مواجهة الغزو التتري، كان يُفترض أن يرفع ثقافته ومعارفه إلى مستوى تاريخي، خاصة وهو في تلك السن المتقدمة. ولعل الصمت، لو حصل، كان أقل المواقف التي يمكن أن تقبل له أو منه. أما حين يسخّر ثقافته، ومنصبه السابق، بتسويغ الغزوة التترية، ويكون نديماً لتيمورلنك، ويعتبره أعظم حاكم منذ أيام آدم،

وأن يبدي شوقه ولهفته لهذا اللقاء الذي كان ينتظره منذ ثلاثين أو أربعين عاماً، بحيث ان ترجمان تيمورلنك نفسه، الفقيه عبد الجبار، القادم من خوارزم، يستغرب هذا الشوق وتلك اللهفة فيسأل ابن خلدون باستغراب، وقبل أن يترجم لسيده، لماذا؟ فيؤكد ابن خلدون، وقد ألغى عقلانيته كلها، أن الأمر كما قال المنجّمون، وهو بالتأكيد يعرف مدى الاختلاق في ما يقول!

قد يأتي وقت آخر للحديث عن ابن خلدون «الآخر» العالِم، الذي توصّل إلى نتائج هامة في علم الاجتماع، لكن هذا «الآخر» يزيد في مأساة الأول، وربما يستدعي أن يكون موضوع دراسة متعددة الجوانب والاختصاصات، إذ يصعب تفسير سلوك هذا العالم الكبير بمجرّد الطموح السياسي، أو القلق، أو رغبة المغامرة والاكتشاف. إنه شخصية اشكالية بالغة التعقيد، مزدحمة بالرموز والاحتمالات. وقد لا يكون من المبالغة القول إن دراسة من هذا النوع ربما تضيف إلى علم النفس اصطلاحات جديدة، فأوديب وعطيل وهاملت وميكافلي ليسوا أكثر أهمية من ابن خلدون. وربما دراسة من هذا النوع مفيدة في هذا الوقت بالذات!

وأخيراً. يكفي سعد الله ونّوس نبالة وبعد نظر أنه وضع يده على واحدة من المعضلات الكبرى التي خلقت، ولا تزال، اشكالات للثقافة وللمثقف في آن واحد.

والكلمة الأخيرة التي يمكن قولها في هذا المجال، ونستعيرها من سعد الله ونّوس، الذي نسبها إلى مؤرخ قديم: «وفي هذا اليوم هبّت ريح باردة، تلزق على الوجه، وتجعل الأنف كقطعة البلّور، وارتفعت المياه في بردى، وصارت تجري على قوة، وتجرف الأغصان والجذوع المتكسّرة».

الهوامش

(1) محمد عبد الله عنان: «ابن خلدون ـ حياته وتراثه الفكري»، ص 18، الطبعة الثالثة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة 1965.

(2) المصدر السابق، ص 19.

(3) تحسن مراجعة: «التعريف بابن خلدون ورحلته غرباً وشرقاً»، وهو من تأليفه، وصادر عن دار الكتاب اللبناني ـ دار الكتاب المصري ـ بيروت 1979. الفصل الأخير من الكتاب يتناول لقاءه بتيمورلنك.

(4) إيف لاكوست: «العلامة ابن خلدون» ترجمة: ميشال سليمان، ص 57، دار ابن خلدون، بيروت 1974.

(5) إيف لاكوست: مصدر سابق، ص 58.

(6) المصدر السابق، ص 58.

(7) عنان: مصدر سابق، ص 33.

(8) المصدر السابق، ص 33.

(9) المصدر السابق، ص 34.

(10) المصدر السابق، ص 36.

(11) إيف لاكوست، مصدر سابق، ص 67.

(12) إيف لاكوست، مصدر سابق، ص 59.

(13) علي عبد الواحد وافي: «عبقريات ابن خلدون»، ص 63، عالم الكتب، القاهرة 1973.

(14) وافي، مصدر سابق، ص 65.

(15) المصدر السابق، ص 72.

(16) كتاب «العبر» ج 1، ص 452.

(17) عنان، مصدر سابق، ص 75.

(18) المصدر السابق، ص 75 ـ 76.

(19) المصدر السابق، ص 78.

(20) المصدر السابق، ص 81.

(21) المصدر السابق، ص 85.

(22) المصدر السابق، ص 85.

(23) صفحة 462.

(24) ابن خلدون: «التعريف بابن خلدون، ورحلته غرباً وشرقاً»، ص 407. (وهناك تفاصيل كثيرة في الفصول الأخيرة حول وجوده في دمشق وما فعله خلال هذه المدة).
(25) عنان، مصدر سابق، ص 89.
(26) التعريف بابن خلدون، مصدر سابق 409.
(27) ابن خلدون، المصدر السابق، ص 409 ـ 410.
(28) المصدر السابق، ص 411.
(29) عنان، مصدر سابق، ص 91.
(30) المصدر السابق، ص 91.
(31) ابن خلدون، مصدر سابق، ص 414.
(32) المصدر السابق، ص 416.
(33) المصدر السابق، ص 416، 417.
(34) المصدر السابق، ص 417.
(35) عنان، مصدر سابق، ص 91.
(36) التعريف بابن خلدون، ص 421.
(37) المصدر السابق، ص 423.
(38) المصدر السابق، ص ص 423 ـ 424.
(39) المصدر السابق، ص 424.
(40) المصدر السابق، ص 425.
(41) سعد الله ونوس: «منمنمات تاريخية»، ص 61، دار الهلال، القاهرة 1994.
(42) المسرحية، ص 66.
(43) المسرحية، ص 106.
(44) المسرحية، ص 106.
(45) المسرحية، ص 107.
(46) المسرحية، ص 107.
(47) المسرحية، ص 110.
(48) المسرحية، ص 107.
(49) المسرحية، ص 121.
(50) المسرحية، ص 122.
(51) المسرحية، ص 122 ـ 123.

(52) المسرحية، ص 123.

(53) المسرحية، ص 125.

(54) المسرحية، ص 125.

(55) المسرحية، ص 126.

(56) المسرحية، ص 127.

(57) المسرحية، ص 141.

(58) المسرحية، ص 141 ـ 142.

(59) المسرحية، ص 142.

(60) المسرحية، ص 143.

(61) المسرحية، ص 144.

(62) المسرحية، ص 44.

(63) المسرحية، ص 44.

(64) المسرحية، ص 45.

(65) المسرحية، ص 85.

(66) المسرحية، ص 85.

(67) المسرحية، ص 86.

(68) المسرحية، ص 101.

(69) المسرحية، ص 101.

(70) المسرحية، ص 102.

(71) المسرحية، ص 102.

(72) المسرحية، ص 103.

(73) المسرحية، ص 103.

(74) المسرحية، ص 103.

(75) المسرحية، ص 103.

(76) المسرحية، ص 112.

(77) المسرحية، ص 112.

(78) المسرحية، ص 114.

(79) المسرحية، ص 193.

(80) المسرحية، ص 194.

(81) المسرحية، ص 206.

الذاكرة والموت

قبل التوقف عند «رحلة في مجاهل موت عابر» موضوع هذه الدراسة، تجدر الاشارة إلى أن العمل نشر ضمن كتاب ضم أيضاً قصصاً قصيرة، وقد اختار لها سعد الله ونوس عنواناً ذا مغزى، إذ سماها «نصوص قديمة ومهملة» كما ضم الكتاب مسرحية جديدة: «بلاد أضيق من الحب»، اضافة إلى نص يتناول رحلته الأخيرة إلى باريس، لمراجعة الطبيب المعالج، في محاولة لوقف المرض، وأطلق على هذا النص اسم: «ذاكرة النبوءات»، وهو أقرب إلى اليوميات، دون أن يأخذ شكلها. وكان القسم الأخير في الكتاب، ويمثل نصفه تقريباً، «رحلة في مجاهل موت عابر».

إن جمع هذه النصوص معاً، رغم تنوعها، لا يخلو من دلالة. فسعد الله القاص يكاد يكون مجهولاً لأغلب الذين تابعوا أعماله، وكأنه بنشره هذه القصص القصيرة يعترف بحب قديم شغله، أو كان يمكن أن يشغله، لولا أنه وجد هواه الحقيقي في مجال آخر، هو المسرح، لذلك كرس له كل جهده، دون أن يتنكر لتجارب في مسيرته الفنية، ولاحتمالات راودته، وتتمثل بهذه المجموعة من القصص.

أما وهو يضعها تحت عنوان: «نصوص قديمة ومهملة»، فكأنه يريد

أن يشير إلى مفهوم جديد لما يجب أن تكونه القصة القصيرة، الأمر الذي جعله يرجىء نشر هذه القصص أولاً، ثم أن يفسح لها المجال لترى النور بعد ذلك، لكن تحت عنوان ملتبس: «نصوص»، مما يؤكد أن القصة القصيرة بنظره، لكي تكتمل، لتكون جديدة، يجب أن تمتلك مقومات تتجاوز الكثير مما ينشر تحت هذه الصفة، أو بهذا العنوان. أما وهو يفرج عنها، وينشرها، فقد دفعه إلى ذلك شعوره بالمسؤولية، باعتبار أن هذه القصص تمثل مرحلة في تطوره وبحثه عن نقاط ارتكازه الأساسية، مع التأكيد أن لها صفة تجريبية.

يضاف إلى ذلك أن نشرها كان ضرورياً، ليس فقط لأنها تمثل مرحلة من حياته، بل ولارتباط بعضها بالنصوص اللاحقة خاصة في هذا الكتاب، مما يجعلها نقاط علام أو اضاءات لأفكار وقناعات يريد أن يؤكد عليها.

إذا كانت مسرحية «بلاد أضيق من الحب» تتقاطع، من بعض الجوانب، مع الجزء المسرحي من «رحلة في مجاهل موت عابر»، فإن نشرها في هذا السياق، وضمن هذه المجموعة، له ما يبرره، لأن مفهوم الحب، خاصة بين المرأة والرجل، له مدلولات تتطلب الوقوف في وجه التقاليد الاجتماعية القامعة، ويهدف إلى إقامة علاقات متكافئة مبنية على الرضا المتبادل، عكس ما هو جار حالياً، وان يكن سراً، وعلى نطاق واسع، لكن يحرم الخوض فيه أو الحديث عنه، بسبب ثقل التركة التي يلقيها المجتمع على أفراده، أو بسبب الضوابط والنواهي المفروضة، وبالتالي تمثل هذه المسرحية مفهوماً وتحدياً في آن، وتشير إلى ما كان يشغل سعد الله، خاصة في كتاباته المسرحية الأخيرة.

أما يوميات باريس، أو ذاكرة النبوءات، كما سماها، فإنها تلخيص برقي، ولا يخلو من الصرامة، للموقف تجاه المرض، وبالنتيجة تجاه

الحياة والموت. فمن خلال الكلمات يكتشف الانسان الكثير، لكن ما يحسه في لحظات الصمت، أو من خلال مناجاة الذات، خاصة في ذلك الجو الكتيم، الرمادي، المشدود إلى أقصى حد، يتبين له، أو يصل، وبالتالي يكتشف، بلاغة الصمت، وقوة المسكوت عنه، ويشعر بذلك التأرجح بين الحدين المتباعدين.

فسعد الله وهو يحاور الطبيب، وحين يتبين له الوضع الصعب والحرج الذي يعيشه، وحين تتبدى الصورة للذين حوله، وتتأكد الاحتمالات السلبية أكثر من غيرها، تتنازعه قوتان، أو يسيطر عليه شعوران: المعرفة الباردة التي تتمثل بالرأي المحايد الذي يبلغه به الطبيب، والرغبة الداخلية الجامحة للمقاومة، وحتى التحدي، لأن تلك الكلمات، التي أخذت صفة العدم والحياد، فظة، قاسية، ولا تخلو من استفزاز، الأمر الذي يحمله على أن يمتّن داخله، وأن يوطن نفسه لمواجهة أسوأ الاحتمالات.

صحيح أن جو باريس، خلال تلك الفترة، كان رمادياً، حزيناً، لكن شيئاً في داخل سعد الله يتوهج، يرفض المسلمات بمقدار ما يرفض كلمات التشجيع التي يطلقها الأصدقاء، ويراهنون عليها كاحتمال أخير. وهذا ما يجعل اليوميات ذات أهمية استثنائية لتلك المرحلة. ولعله اتخذ، في تلك الفترة، قراراً لا يجرؤ الكثيرون على اتخاذه، خاصة وهم يسمعون ما يقوله الطب، وما تؤكده الوقائع. لقد اتخذ سعد الله قراراً بالمقاومة، بالاستمرار في الحياة، وأن يقول الكثير، لقناعته أن الطب لم يبلغ، بعد، تلك المنزلة القدرية التي تمكنه من معرفة كل شيء، ولأن البشر، وهم يواجهون الحياة والموت، ليسوا متساوين من حيث الارادة أو القناعة، وبالتالي فإن ما ينطبق على حالة معينة، أو على انسان بالذات، لا يمكن أن يكون قانوناً ثابتاً، أو قاعدة مطردة تنطبق على الجميع بنفس القدر وبنفس النتائج.

ورغم أن سعد الله، تلك الأيام، كان غارقاً حتى اللجة في الحالة التي يكتب عنها، فقد استطاع أن يضع مسافة كافية تتيح له الرؤية الواضحة، وليقول، وهو في حالة شديدة من الصحو النفسي، ما يعيشه من مشاعر واحتمالات، بأقل قدر من الخوف. كان يقرأ حالته دون هلع، ودون خضوع لما يمليه الحياد العلمي البارد، ليصل إلى تحليل أفكاره ومشاعره، وما يحيط به أو ما ينتظره، بوعي جارح لنفسه وللذين حوله، بعيداً عن الأوهام وعبارات التأسي، وبعيداً عن مشاعر الشفقة التي لم يرتضها لنفسه في أية مرحلة من مراحل مرضه.

«ذاكرة النبوءات» مليئة باللحظات القاسية، وبحس الفجيعة والمرارة، وبعض الأحيان الاعتراف بالهزيمة، لكنها امتلكت أكثر شجاعة وصفاء الرؤية لترى، دون زيف، دون خوف، كل ما ينتظر من المعاناة وتبدد القوى، وتالياً قرب النهاية.

هذه الصفحات، رغم قلتها، عن الذاكرة تعتبر حالة استثنائية في الكتابة الأدبية، لأنها بمقدار ما تستبعد المشاعر المبتذلة، كانت تدخل كمشرط الجراح إلى اللحم الحي، وبعد أن تحز فيه تنظر بعيون مفتوحة لتعرف حقيقة الوضع، لكي تتعامل مع القضايا الجوهرية النابعة من العقل ومن التجربة معاً دون تهيب أو تردد، في محاولة للوصول، ربما إلى الحقيقة المطلقة، التي بمقدار ما ترتكز إلى التجربة الفردية المعاشة، فإنها تتجاوزها إلى ما هو أكبر وأشمل.

وتجدر الاشارة أيضاً إلى أن هذا النص يتقاطع، في أجزاء عديدة منه، مع النص الذي سيكون موضوع التركيز في الاطلالة على عالم سعد الله الرحب والمتعدد.

«رحلة في مجاهل موت عابر» نص يتسم بالصعوبة والخصوصية معاً، إذ لا يمكن وضعه ضمن التصنيفات الجاهزة أو المتعارف عليها. لا يمكن أن يقال إنه تصوير للحظات الأكثر حرجاً في رحلة المرض،

ولذلك فهو تأمل ووصف للمعاناة من الداخل. كما لا يكفي القول إن الصفحات التي سبقت النص المسرحي، أو تداخلت معه، بمثابة اضاءة لجوانب ما كانت لتظهر بجلاء في المسرحية لو لم ترافقها هذه الايضاحات. ثم ما هي الروابط أو العلاقات بين الأجزاء المتنوعة للنص؟ هل النص ذاته واحد أو متعدد من حيث البنية ومن حيث الموضوع ليتم التعامل معه واحداً أو متعدداً؟ وما هو دور الخيال أو الحلم في البناء والدلالة، ما دام جزء منه شديد الواقعية، أقرب إلى التسجيل، خاصة وهو يحدد المكان والأسماء والتفاصيل الصغيرة التي يعرفها الكثيرون من أصدقاء سعد الله؟

قد يكون من المفيد، وربما من الضروري، قبل التعامل مع هذه الأسئلة، أو ما يماثلها، التأكيد أننا أمام نص خاص، بأكثر من معنى ودلالة، في اللغة العربية، وبالتالي فإن المعايير التي يمكن تطبيقها على النصوص الأخرى لا تنطبق عليه.

هذا النص يتناول حالة استثنائية، فهو لا يتطرق للموت كفكرة فلسفية، أو من جانبه النفسي، وما يترتب على مواجهته من أسئلة أو من مشاعر الخوف واللوعة والألم. إنه يتناول الموت، بالدرجة الأولى والأهم، من خلال التجربة، التجربة المعاشة نفسياً ومادياً. فحين تعرض سعد الله، في احدى المراحل المتقدمة من مرضه، إلى أزمة حادة، نتيجة كثافة العلاج ومواصلته في فترات متقاربة، بدا واضحاً أن الأزمة لن تمهله، وقد عانى في ما بعد الكثير من نتائجها، لكن في حينها جعلته في وضع بالغ الصعوبة. ترافق ذلك مع فترات من الغياب.

النص، في قسمه الأول، يرصد هذه الحالة، يستعيدها، يتذكر جزءاً كبيراً من تفاصيلها، بكل ما تعنيه الاستعادة أو التذكر من اختلاط وتداخل، بحيث نستطيع أن نتابع معه اللحظات الشديدة الخصوصية،

حين ينزلق من حالة الصحو إلى الحالة الأخرى، الغياب أو الاقتراب من تخومه، فلا يُعرف في تلك اللحظات هل كان يسمع الأصوات التي حوله، ويميز الأشكال، أما أن الأشياء تداخلت إلى درجة لا يمكن فرزها ومعرفة الحدود الفاصلة بين حالة وأخرى.

كان يقترب من الموت، يدخل فيه، ولا يقوى، مادياً، على الانفكاك عنه، لكن، مع ذلك، هناك مركز في الدماغ يمتلك قدرة التمييز الهش بين الأشياء والحالات. يترافق هذا مع خيالات تطفو على سطح الذاكرة، خالقة عالماً خاصاً بها، وهذا العالم لا يمكن تحديد طبيعته وحدوده، بحيث يتداخل أو يتماس مع عالم الأحياء وعالم الموتى، بنسب، أو في لحظات لا يمكن السيطرة عليها، أو معرفة إلى أين يمكن أن تؤدي أو كيف تنتهي. وفي ظل هذا النوسان الفالت من عقاله، المتداخل، «كانت المشاعر تخصني قليلاً وتعبرني سريعاً، ثم يطفو ذلك المزاج التهكمي واللامبالي» 102 «أصغي إلى الوشوشة الرتيبة. أتصور حلقة من الصبايا العاريات يرددن، وهن يقطعن شتلات الحشيش بأقدامهن، ترنيمات رتيبة وبعيدة» 95، «لا أدري ان كنت أغيب عن الوعي فترات قصيرة ثم أصحو» 95، «لم تكن هناك انفاق في نهاياتها تشعشع أضواء سماوية، ولم تكن هناك مروج خضراء، بل حلكة وفراغ» 96 «تحت وطأة الخجل والألم يبدو أني غبت قليلاً» 96، «لا أدري ان كان الوقت يتقدم» 97.

ولأنه لا يريد أن يواصل «اللعبة»، في مواجهة الألم والغياب، ضمن مسلسل زمني رتيب ومفروض من الخارج، يلجأ إلى خلق عالم مواز، إذ فجأة يقطع ليبدأ التذكر اعتماداً على زمن آخر، وهذا الزمن بمقدار ما فيه من عناصر تشي بواقعيته، فإن عنصر التخييل يحتل فيه مساحة ليست قليلة.

في هذا المقطع الذي يتكىء على الذاكرة البعيدة، عله يغادر الألم،

ولو لفترة محدودة، يستحضر، وبمزاج تهكمي، صوراً بمقدار ما توغل في التاريخ، فإن نقيضها هو الواقع الراهن الذي تحكمه قوانين مبتذلة، أبسطها العرض والطلب، وبالتالي فإن «السوق أهم من التاريخ» «بل إن التاريخ لم يعد شيئاً آخر سوى السوق وقوانينه» صفحة 100 يتم كل ذلك من خلال صورة جزئية، أو بالأحرى غير مألوفة، يتردد «الأدب» في أن يعتبرها واحدة من مفرداته المتداولة، بحيث إن وجودها في النص يبدو نابياً للوهلة الأولى، لكن لا تلبث بتكرارها، بطريقة النظر إليها، أن تصبح ذات دلالات مختلفة، الأمر الذي يجعل الفن سلعة بنظر السوق وأساليبه، دون اعتبار لأية قيمة أخرى. «وعندما خرجت من المشغل، وتوقفت لحظة أمام الاطياز الزاهية الألوان، والتي تحاكي تلك التحفة الأثرية، غمني أن تغدو هذه البضاعة الاستهلاكية، التي يعرف الخبير زيفها وهجانتها، بديلاً عن ذلك الجمال الذي يحمل روح وعرق فنان ضاع اسمه، لكن حفظت الأزمان المتعاقبة أثره، وهيأته لمن يبحث عنه ويقدره». ص 101.

هذا التهكم، الأقرب الى السخرية السوداء، في مواجهة الموت، هو سلاح في اللحظات الأصعب، باعتباره النقيض، ليخلق حالة من التوازن، فقد «كنت متأكداً أني أتزحلق نحو مصيري، ولم أكن أعرف ما هو هذا المصير، فكرت بالموت، ولم يكن هو الموت» ص 101 ولأنه يريد للايقاع أن يبقى منضبطاً يقطع سعدالله مرة أخرى، ليواجه اللحظة التي يعيشها فعلاً، ومن خلال الصحو وتداخل الصور والحلم «وفيما كنت أصغي إلى الوشوشة الناعمة الشبيهة بمويجة صغيرة ولطيفة تتهادى على شاطىء رملي فسيح، انتبهت إلى موجة عالية من ضجيج رتيب وخشن، هو ضجيج المكيفات في قسم العناية» 101 في هذا المقطع لا نعرف أين ينتهي الواقع ليبدأ الغرق في عالم آخر، ليتبعه على الفور حلم/ ذكرى ثان، فاتحاً هذه المرة، ومن خلال شاعر

شعبي، محمد الملحم، الباب على مصراعيه لمناقشة القضايا الكبرى، قضايا الموت ثم الجنة والجحيم والنظام الالهي برمته، وما يتسم به من حيرة وتفاوت ازاء الأسئلة المصيرية «كان أكثر ما يهمني هو ارتباك النظام الالهي أمام حالة يتساوى فيها خير الانسان وشره» ص 105.

إن الانتقال من موضوع إلى آخر تمليه، بالدرجة الأولى، حالة التناوب التي تغشاه، فتبدل الصور والمشاعر، وتخلق مراكز في الذاكرة تضغط لاعطاء أولوية لموضوع، ولفترة معينة، ثم لا يلبث هذا الموضوع أن يخلي الموقع لموضوع آخر. يتم ذلك نتيجة ازدحام الذاكرة بهذا الكم الوفير من الأفكار والرغبات التي يراد لها أن تنطلق، حتى اذا تم ادراك محطة رئيسية تصبح مركزاً لخطوط واشعاعات لا تلبث ان تتكاثر بدورها.

وفي لحظات، لا يعرف مقدارها الزمني بدقة، ومن خلال التناوب والنوسان وبالاقتراب من الصحو أو الغياب، تتراكم المشاعر والصور ثم تتكاثف، مولدة مجالاً لأفكار جديدة، لحالات جديدة، لكن لحظات الألم هي الأكثر حضوراً، مع ما تتبعه من تمزق داخلي واحساس بالانتهاك، خاصة بعد أن استبيح الجسد من خلال عريه وعجزه عن المقاومة أو السيطرة.

وكما تتبدد الغيوم الهشة، فاسحة المجال لرؤية أوضح، فإن الصور أو المشاعر الأقل أهمية، حتى القريب منها، تتراجع، رغم الصخب الذي تحدثه، لكي تهجم الصور والمشاعر الأقوى، كما تطل الذكريات الغافية. وهكذا يحتل التاريخ المؤجل للعائلة مساحة لا تنفك تتزايد، وهذا التاريخ بمقدار ما يعني عائلة بذاتها، فإنه سيرة الخليقة منذ لحظة الخلق الأولى، والآن، وحتى مستقبل افتراضي حدده سعدالله بعام 2699!

وإذا كانت الأرض والأم صنوان، «فان الحياة تجري كماء النهر»

ص 111 وهكذا حين تؤدي الأم الأولى دورها، لا بد أن تفسح المجال لمن سيأتي بعدها، إذ «حين وصلت إلى منطقة يغطيها الطمي، غاصت في الطين الرخو والخصيب، وتبددت فيه» ثم «بدأت تحولاتها اللانهائية بين أشكال الحياة المتنوعة والوفيرة» ص 111، ولذلك فإن الأم، الأرض، موجودة ومستمرة، وهي أصل الأشياء «وكان الجميع يعرف، وبيقين كالحدس أو كالالهام، انها موجودة في كل شيء» ص 112.

وهنا تبدأ رحلة التيه، وفي هذه الرحلة، الطويلة الشاقة، بحثاً عن الأب الأول، وتعتبر الشمس أو ما يفترض أنها الشمس هي الدليل. كان الأجداد يتساقطون الواحد تلو الآخر في هذه الرحلة، وبعد أن ترمى لهم أرغفة الخبز، وقطع من اللحم المقدد ورؤوس البصل الأبيض، يُتركون إلى جانب تميمة خشبية، وتحت ضوء فتيل كئيب، وتواصل القافلة سيرها في التيه ذاته. وتمر السنين، «وفي سنة 620 حدثت في عائلتنا فتنة، فقد اختلف ما تبقى من الأجداد حول التمائم، وبالتالي حول الاتجاه. وانقسمنا، وما زلنا ننقسم عند كل مفترق، ولم يبق إلا عائلتنا الصغيرة التي يرأسها أبي. كانت الشكوك تنفذ إلى قلوبنا، ومع تزايد الشكوك كان أبي يزداد غطرسة وتسلطاً» ص 118.

ولأن أحد أفراد العائلة هو الأولى بكتابة تاريخها، فإن واحداً من الأحفاد المتأخرين سوف يتصدى لهذه المهمة، وحين يبلغ هذا الحفيد العشرين من العمر، ولأن رحلة التيه لا تزال مستمرة منذ ذلك التاريخ البعيد، فإنه يتجرأ على السؤال والقول: «لا توجد شمس ولا توجد برار، لا توجد إلا هذه السراديب التي نسير في جوفها. أما الأمل الذي يحدونا فإنه كاذب، وأما عزائمنا فإن رخاوة موروثة تثبطها» لكن الأب، قائد الرحلة، يرد بهدوء آمر ومتسلط: «الأجداد لا يكذبون، فلنتابع» وتتابع القافلة سيرها، ويموت في الطريق أجداد كثيرون «وما

زلنا نسير بحثاً عن شمس لم يتأكد أحد قط من وجودها» ص 119.

من خلال رحلة التيه هذه، يطرح علينا سعدالله ونوس مجموعة من أسئلة التحدي، لا بد أن نواجهها بشجاعة، لكي نعرف الطريق التي يجب أن تسير فيها القوافل المعاصرة، اعتماداً على العقل، لا على شيء آخر، وصولاً إلى أفق، ولكي نخرج من السراديب التي أدمنا السير فيها.

ولئلا يظن أن نص «رحلة في مجاهل موت عابر» أخذ منحى فكرياً بحتاً، يلجأ سعدالله إلى القطع مرة أخرى. وثالثة، مستعيداً اللحظات التي يعيشها، وبقدر ما تسعفه قواه، ولاحكام الروابط بين الأجزاء، يتحدث عن جيرانه من المرضى في قسم العناية المشددة، وتمر صور الأطباء ومساعديهم والممرضات، ثم بعض الوجوه القريبة والصديقة. وكل منها يحمل نكهته الخاصة، وبالتالي تأثيره على هذا المراقب الصامت المحصور في جحر أقرب إلى القفص. ورغم الخطورة البالغة لا يفقد تهكمه، من خلال سؤال أو تعليق، ليؤكد المفارقة في الموقف أو السلوك. فعندما يوالي الطبيب الجرعات بكثافة وبأوقات متقاربة، وينهد الجسد، يسأل طبيبه: «هل أنت معي أو مع الورم؟ اني مرهق جداً، وكان يجب أن أؤجل هذه الجرعة» وحين يعتبر الطبيب الأمر عادياً، وهذه الجرعة كسواها، يعلق سعدالله: «. . . وستكون مفارقة مضحكة أن يقتلني، كما قلت مرة، العلاج لا السرطان!» ص 123.

وانطلاقاً من المعاناة، التي تصبح أشد وأعتى في لحظات الصحو، يتقاطع مرة أخرى مع القناعات التي أشار إليها في وقت سابق «وشعرت أني مثل أيوب» ص 123، ومثلما حاجج أيوب ربه عن سر ابتلائه يطرح سعدالله على نفسه، على الذين يعنونه، أسئلة مشابهة، عله يصل إلى نوع من اليقين، لكن دون جدوى، ويختم هذا النص بأن يقول: «. . . وهذا الفساد الذي يطبع العالم لا تنفع معه محاجحة الله،

بل ينبغي أن نحاجج أنفسنا والعالم، أو أن ندرب في داخلنا روحاً ساخرة ولاذعة نواجه بها الغبن والفساد». ص 125.

وقبل أن ينتهي هذا المقطع، ولكي يحكم ربط الأجزاء ببعضها، وبسخرية مرة يفكر بوضع كراس عنوانه «ذبابيات»، وهنا تحديداً نكتشف السر الذي دعا سعدالله لاستخراج قديمه المهمل، ويفسح له مجالاً في هذا الكتاب، فما نشر في المطلع يجد تبريره، ثم تتابعاته في هذا الجزء، والذي يبدو لوناً جديداً في القصة القصيرة، ومرتبطاً بما قبله ثم بما يليه.

وفي المقطع الجديد تنبت أفكار، وتتجسد حالات، كما نصل إلى نتائج، ومع أنها تتناول مخلوقات دنيا، الذباب، إلا أنها أكثر انطباقاً على البشر، وعلى الحياة التي نعيشها الآن «. . . لو تناسى الانسان انه الكائن الأقوى على هذه المجرة، ولو عاين ما فعله وما يفعله، وقارنه مع سلوك أشد الحيوانات عدوانية ووحشية، لوجد أنه الأكثر وحشية وعدوانية بين كل وحوش الأرض ودوابها وحشراتها» ص 132.

قبل أن ينغلق هذا المقطع نكتشف أن «الانسان يفتقر كثيراً إلى الحساسية والجمال» ص 132 «ويشعر المرء أنه يختنق، وان الغضب قد خنق العالم بالضباب وبأدخنة المازوت» ص 133، خاصة بعد أن يطلعنا سعدالله على مضمون مسرحية ليونسكو: «الغضب»، وان ذبابة في الحساء قد تفجر العالم!

وبتوالي المفارقات التي تتكرر مرات عديدة في هذا المقطع، وبالمقارنة مع ما يجري في غرف العناية المشددة المجاورة، نطل على المعاناة، وعلى المناخ النفسي المسيطر، مما يجعلنا أشد قرباً لالتقاط اللحظات الأكثر دلالة، حتى لو لم يعبر عنها بكلمات مباشرة أو واضحة. يضاف إلى ذلك أن الهم الخفي، رغم الآلام، يبقى المسرح، وكيف يجب أن تقال الأشياء، وهذا ما يدعو سعدالله بنزق

ساخر لأن يقول: «لن تهدأ هذه التقلصات، وأنعم بالراحة وبالاسترخاء، وربما النوم، إلا إذا بدلت خواتم المسرحيات كلها، وجعلتها سعيدة» ص 141، وكأنها الوسيلة الأكثر ملاءمة لأن يدخل إلى مناخ المسرحية التي يقدمها ختاماً لهذا النص.

ومثلما هي الحياة بأعاصيرها وتقلباتها، وحتى بمفاجآتها، تحدد الأدوار والمصائر، فقد تهيأ الجو الآن ليصبح المتفرج ممثلاً، والمراقب متهماً، حين تبدأ مسرحية جديدة من حيث المكان والشخوص والأشجان.

في هذ المسرحية التي نراها تتنامى أمام أنظارنا، وتستمد مادتها من الذاكرة بالدرجة الرئيسية، نقع على نبوءات، وعلى حصى كثير منثور في أماكن عديدة يمكن أن يشكل، إذا أحسن ترتيبه من جديد، جدارية فسيفساء تقول الكثير والخفي، وهذا ما يجب أن نتوقف عنده قليلاً، وأن نكون حذرين في استقرائه.

الحوار في هذه المسرحية يجري، بالدرجة الأساسية، بين اثنين: هو وهي، وإن آثر سعدالله أن يستبدل هو بأنا، زيادة في التقريب والتبعيد في آن واحد.

فالمرض، السرطان، الذي أودى بحياته، ورغم عدم وجود دلائل عليه، فقد «كان علي أن أنتظر خمسة وثلاثين عاماً حتى يفترش السرطان بلعومي» ص 144. هذه النبوءة التي راودته في وقت مبكر كانت تحدياً غامضاً يشير إلى أن جسد الانسان بالغ الهشاشة، ويمكن أن يسقط في أية لحظة، لذلك لا بد أن يسند بشيء من خارجه، وهذا الشيء، أغلب الأحيان، يتمثل بالحب أولاً ثم في الأثر الذي يمكن أن يتركه الانسان بعد غيابه.

الحب والموت عنوانان يلخصان سعدالله ونّوس، خاصة في هذا

العمل. فإذا كان الحب ينفتح على الآخر، على الأشياء، وقد يطل على المستقبل، فإن الموت يمثل النقيض، أي هو الانطفاء ثم التلاشي فالغياب. وبين هذين الحدين المتباعدين تجري لعبة الحياة.

فإذا كان الحب لعبة البداية، فلكي يعيشه الانسان لا بد أن تكون له صورة عنه، وتوق إليه، ثم يجب أن يسلك وصولاً إليه دروباً مشتقة من الحياة نفسها، من رائحة الطمي ولهب الشمس. والأم الأولى التي وجدت نفسها في لحظة الاكتشاف أنها أنثى لم تنتظر طويلاً لكي تحس أنها بحاجة إلى آخر مختلف، لتخوض التجربة. لقد هداها الى ذلك جسدها، وأيضاً شيء في داخلها، من أجل أن تكتمل. ورغم المشقة، والشعور بالذنب الذي خلفته قيم عصور لاحقة، لم تتردد، أقدمت في اللحظة المناسبة واكتملت الرحلة، وهذا ما تستطيعه، أو ما هو مطلوب منها، لتنتهي أخيراً في الطمي الرخو الخصيب، وهناك سوف تتبدد، لكن لتتجدد أيضاً، اذا لم يكن بشكل مباشر فمن خلال ما تولده أو تخلقه من آثار.

هكذا كانت الرحلة الأولى، البداية، للأم الأولى، لكل أم، وأيضاً لكل مخلوقات هذا الكون. لكن الحياة باستمرارها وتراكمها تخلق للانسان من العوائق والمحظورات أكثر مما تتيح من امكانيات، أو تيسر الموجود منها، وقد يكون ذلك نتيجة الملكية الخاصة، إذ عن طريق هذا المسرب تتوالد المحرمات والموانع والمخاوف، خاصة ان العيون المراقبة المفتوحة على اتساعها لا تتوقف عن المتابعة والحصار، مطالبة بسلوك يرضيها أكثر مما يرضي الذات، لتصبح المواضعات المفروضة قيماً بذاتها أكثر مما هي نابعة من الحياة أو منطق الأشياء.

القيم التي يخلقها الانسان لنفسه تصبح قيداً عليه، ويصبح هو أسيراً لها. كما أن هذه القيم تستقل تدريجياً عن الانسان، لترتفع فوقه وتملي عليه. وبقدر الطواعية وضغط المجتمع يمتثل، يخضع، وأية محاولة

للتساؤل تعتبر خرقاً للناموس، وتحدياً له، وهنا تبدأ الاشكالات الكبرى.

وإذا كانت القيم تُرضع مع حليب الأمهات، وتصبح جزءاً من التكوين، فإن قيماً أخرى يخترعها الانسان الفرد، ويفترض أنها تخفف عنه، وقد تحرره، تتحول في أحيان كثيرة من خشبة خلاص إلى مقصلة جديدة تضاف إلى المقاصل التي سبقتها.

الأفكار التي يحملها الانسان عن الحب لا تنبع من داخله قدر ما تأتيه من الخارج، حتى لو أراد التحدي أو الاختلاف. والخارج هنا لا يعني ما يمليه الآخر وحده، وبشكل مباشر، وانما يعني أيضاً ما تمليه المخيلة اعتماداً على التأمل أو الرغبة، دون فهم الطرف المقابل، ودون التماس مع الطمي الأول الخصيب، والذي يملي التكامل والاستمرار.

المخيلة التي تستقي مادتها من التأمل والرغبة، أو من الكتب، ثم الخوف من التجربة ، أو اخضاع التجربة إلى فكرة أو صورة سابقة عليها، عوامل تجعل الحب حالة نفسية أكثر مما هي تجربة تعاش، وهنا يبدأ المأزق.

القسم المسرحي في «رحلة في مجاهل موت عابر» يتناول هذا الموضوع تحديداً. فالحب يستند إلى تصور سابق، إلى صورة مرغوبة ومشتهاة، وقد يداخلها الوهم، أكثر مما هو صلة بالحياة، نتيجة التجربة، وغالباً ما يتعرض هذا التصور إلى امتحان قاس عندما يقارن بالتجربة، أو تُظهر التجربة صورة مختلفة له.

النبض الحي، النابع من الطمي، يتراجع أو يختلف عن الكلمات والخيالات التي تراكمت نتيجة الابتعاد عن الحياة الحقيقية. فالصور هي الأقوى في المخيلة، وهي التي تملي كيف يجب أن تكون الأشياء، ونتيجة هذا الصدام الذي يتزايد بسبب انكسار الصورة، أو اختلاف المخيلة عن الواقع، ولأن التجربة لم تكن بمستوى الخيال،

فالمحصلة خسارة للحياة وللنموذج معاً.

الحب هو اشتباك مع الحياة أولاً، ثم مع من يمثل الحياة من الجنس الآخر، وبعد الاشتباك ذلك التناغم مع الجنس الآخر، أي التطابق بين الفكرة وما تجسده. والحب هو الرغبة في أن يتحول الاثنان إلى واحد، أي أن يصبح الصوت هو صداه، وأن يتطابق الظل مع القوام. أما إذا تحول الحب إلى وصفات محددة أملاها الخيال، أو إلى تطبيق الواقع على الخيال، أي «رفعه» من حقيقته، ومن تعبيراته المادية، واخضاعه إلى صورة الذهن وحدها، فإن الفجوة تتسع والخلل يزداد.

«رحلة في مجاهل موت عابر» رحلة مضنية، فهي تقول التجربة بعد أن تعرضت للامتحان، وبالتالي تقول الأشياء دفعة واحدة، وكأنها تريد أن تصفي الحساب مع الخيالات والأوهام التي شكلت الأفكار والممارسات، لكن بعد فوات الأوان، مما جعل الحياة تعبر من الباب الضيق، حسب اندريه جيد، وهذا ما جعلها مفترقة عن الرغبة، عن النموذج أو المثال الذهني، مما أورثها الجدب والألم، وولد تلك الفجوة التي يصعب ردمها مرة أخرى.

فالعالم الذي تخلقه الكلمات، قدر ما يتحدد ويتوضح من خلال الكلمات ذاتها، لا يعني عالم الواقع، وقد يكون نقيضه، لأن عالم الواقع، أي الحياة، أكبر من أن يخضع لسجن الكلمات وحدها، أو يصبح هو اياها. ومن هنا تنشأ المفارقة، خاصة للذين يدمنون الكلمات، الخيال، أكثر مما يعيشون الحياة، في مجال الحب تحديداً.

حين ننتقل من العام إلى الخاص، اعتماداً على هذه المسرحية بالذات، نجد أن سعدالله بنى لنا مسرحاً من نمط جديد، إذ بالاضافة إلى الخشبة المربوطة بحبال الهواء، أي الخيال، في محاولة لاسترجاع فترات متعددة الأزمان، وغالباً من الذاكرة القديمة، نجد أنه مدفوع

لاشراك الجميع في المسؤولية، ويقدم نفسه نموذجاً لذلك. فالمتفرج، وبالتالي أي انسان، يتحول من صفته هذه إلى ممثل، والشاهد الذي يحاول أن يضبط الحركة، لا يلبث أن يجد نفسه مرفوضاً، ويتم تجاوزه في حالات عديدة، مما يعني الرغبة في أن تجري الأمور على رسلها، دون قيم سابقة وبلا محرمات.

واذا كان الجزء الأول تداعيات، ويتعمد أن تكون مختلطة، فإنه يبدأ بالموت، أي عكس الحب والحياة، مؤكداً «أن ما تبقى له في الحياة لم يعد طويلاً» وأنه «في النهاية لن أخسر إلا حياة لن تعاش» ص 144. ورغم هذا التأكيد فإن الحبيبة السابقة، والتي أصبحت في عداد الأموات، وتقوى الآن على محاورته بطريقة مختلفة، ترد عليه: «انك بغو في الموت كما كنت بغواً في الحب» وكأنها تفتح صفحة الماضي كلها، خاصة وقد امتلكت قوة في عالمها الجديد، عالم الموتى، لم تكن تمتلك مثلها في عالم الأحياء، لأنها لم تعد مجرد أنثى، فالأمور هنا تكون أقرب إلى المساواة، ولذلك يراها بطريقة مختلفة، فحين تتلألأ يعتبر ذلك زهرة القمر، ويتذكر رائحتها، ويحس أن بينهما قصة لم تكتمل روايتها، قائلاً: «أشعر أن موتي لن يكتمل إلا إذا رويت حكايتنا» ص 146، لكن ذبالة الحياة لم تُبق شيئاً، وصار الوقت متأخراً، لذلك لا فائدة من الرواية، لكن الرد يكون سريعاً: «... الحياة مرت كمركبة نفاثة، ولم أعرف إلا بعد فوات الأوان» وحين يقبل الموت، ويصبح حالاً، فإن كل شيء قابل للاكتمال»، «والحكايات يمكن أن تنفض كل خفاياها غير عابئة بالأحياء وحماقاتهم» 147.

أما حين تبدأ القصة، من مطالعها الأولى، فنكتشف أن الحب كان صورة، مما يعني أن له تجسيداً سابقاً على التجربة ومتجاوزاً لها، وبالتالي فإن ما يحكمه، وما يعطي له تجسيداً محدداً هو الفكرة

والرغبة، أكثر مما هو الواقع، لذلك فإن «ما أبحث عنه لا يوجد إلا في الدهاليز الغامضة لهذه النفس» ص 152.

حين تبدأ تجربة الحب، وقد كان محركها الأول التمرد الذي بدر منها في المظهر والسلوك، يتطابق ذلك، أو يقترب، من الصورة الذهنية التي كانت له تهويماته وخياله، هذا أولاً، أما الشيء الآخر فهو الرغبة أن يتحول هذا الحب، مجدداً، إلى كلمات، أي إلى كتابة، لكي يبقى للآخرين، وشاهداً على صحة الصورة التي افترضها للحب منذ البداية، وهكذا تحولت سنة هذه التجربة إلى «سنة غريبة ملأت خلالها سبعة دفاتر، آملاً أن أسكب ما يعتمل في داخلي من وجد وشغف وذهول». وبعد أن تلخصت التجربة بكلمات، أوجزها برسالة، وبعد أن سلمها لها تقول: «قرأت الرسالة، ولم أحس أي شيء. لا دهشة.. ولا تعاطف.. ولا نفور» ص 154. لكن بتوالي الرسائل تضعف المرأة، إذ بعد أن كانت تعتبر الأمر نزوة، نتيجة الكبت وسنوات المراهقة، لا تلبث أن تقع، «آه.. يا صديقات.. مسني العشق وأشعل ناره في جوفي» ص 156. ورغم العاطفة الجديدة، فإن بقايا العقل تكون المحاولة الأخيرة لوقف هذه اللعبة، شرط أن تخاض التجربة ولو ليوم واحد.

ولأن تجربة ذلك اليوم تشابه أو تقترب من تجربة الأم الأولى، على الأقل من قبلها، ولأنها امتلكت من الجرأة ما يجعلها مستعدة للذهاب بعيداً في هذه التجربة، إلا أنه «كان مجهد القسمات وصامتاً، ولم يستعد شيئاً من حيويته وطلاقة لسانه إلا بعد أن ابتلع زجاجة من البيرة. بعد البيرة أخذ يمطرني بأحلامه» ص 160، وبدل أن يهيىء الطمي، وتلتهب عروقه بمناخ اللحظة التي كان يعيشها، وبعد أن أطلقت البيرة لسانه «تصوري أننا نسافر على سطح احدى البواخر العملاقة، واننا نمخر المحيطات، ونمضي إلى بلاد جميلة وغريبة، نبدأ فيها عمراً

جديداً، وفرحاً يتزايد كلما تقدمنا في العمر» 161.

ويأتي الرجل المجهول في اللحظة المناسبة ليقدم خلاصة تجربته، لينبه أن الوقت يمضي سريعاً، وأن الرؤى التي تتخايل أمامهما على شكل سفن وأشرعة ليست أكثر من حفلة وداع للحياة والمسرة، من خلال وداع الشمس التي تغيب، وهكذا تستولي الصورة على الواقع مرة أخرى، وما كان يجب أن يعاش تتم مراقبته، وتقول بطريقة أقرب إلى الحسرة: «غابت الشمس وانتهى نهارنا الطويل. . الطويل» أو «لم يحدث شيء، غنيت له حتى غابت الشمس، وانتهى يومنا» ص 163. وقبل أن ينتهي ذلك اليوم، وفي محاولة إعادة تجربة الأم الأولى، تقول باعتراف حزين: «والتفت إليه يا صديقات، وطوقت رقبته بذراعي، وانغمرت في وجهه أقبله وأعضه، ولا أدري ماذا أيضاً». . . وكنت أتمتم «هذا هو الوداع» ص 163.

ومثلما تظهر الجوقات الاغريقية، وهن الصديقات التي تستعين بهن، ويفهمن أكثر من الرجال ماذا تقول، تؤكد احداهن: «وقامت صديقتنا أياماً كادت أن تجن فيها» وترد بصوت عميق وحزين: «لم أكن أعلم أني مريضة إلى هذا الحد»، ومثل ذئبة جريحة تحاول من جديد أن تستعيد ما فاتها في ذلك اليوم الطويل. . الطويل، وتبعث وراءه أن يأتي. وما لم تستطع أن تقوله مباشرة أو علانية تردده صديقات الجوقة «واعترفت أنها تحبه، واعترفت أنها لا تستطيع الاستغناء عنه، واعترفت أنها له» لكن العناق كان فاتراً، والقبلة باردة، والمداعبة حركة لاهية، وحين يُسأل يجيب: «خلال سنتين طويلتين أحببتها حباً شبيهاً بالعبادة. وعانيت آلام الصد، وهيجانات الشوق، ومرارة الغيرة، وكنت أحاول أن أسكب فرادة مشاعري وغزارتها في كلمات» ص 165، وملأ المزيد من الدفاتر وهو يسودها بالكلمات، لكن واحدة من الصديقات تقول، وهي تصف هذا الحب «أخشى أن

يكون ما أحببته هو ما حوته هذه الدفاتر من وعود أدبية» ويتصدى هو للرد، بعد أن يكون كل شيء قد انتهى: «لا . . لم تكن ذريعة، بل غاية بذاتها» ص 165. وهكذا يصبح الحب مجرد كلمات. . كلمات، خاصة والزمن يتوالى والأيام تنقضي، وبعد أن منحته الكثير، فقد انتهى الحب، وحين رجع إلى دفاتره «فتش عن المشاعر التي سكبها في ثلاثة عشر دفتراً فما وجد شيئاً».

وكما تعترف الكاهنة البابلية بقداسة الحب، وتعتبره ذلك الانجذاب الحار إلى الجنس الآخر، ولا معنى للحياة والمسرة دونه، تتوالى اعترافات الجوقة الاغريقية من خلال التجربة التي لا تفسدها ضجة الكلمات وبريق الخيالات «. . وفي نهاية النهار كان يوافيني الذي أحب، فيجرني إلى عشنا بين أعواد القصب. في البداية كنت أشعر بالخجل من رائحة جسدي الذي حمّضه العرق وتراكم الأوساخ، ولكن الذي كنت أحبه ويحبني كان يسخر مني» «. . . وكان يتمتم. . . ان رائحة تنبعث من هذا الجسد هي أفضل من كل عطور الدنيا» ص 168. وتتوالى اعترافات الصديقات، وكلها تؤكد أن الذي يحب لا يسأل عن أسباب حبه، أو يضع له سلفاً مواصفات إذا اختل فيها شيء سقط أو انتهى، لأن الحب عطاء متبادل، وهو الذي يرى بعينه لا بعيون الآخرين، فتكون له قسمات وملامح لا تخضع لسجن الكلمات.

ولأن الذاكرة هي التي تملي وهي التي تقول، وحين جاءه خبر موتها بعد ذلك بسنين، وكان بعيداً فقد كتب في دفتر جديد: «ومهما كانت لوعتي، فقد يسر لي حظي أن أعيش يوماً بعدها. وهذا اليوم هو نعمة ينبغي أن أرشفها قطرة قطرة، وأن أمجد الحظ الذي أتاحها لي» ولأنها تركت للجوقة الاغريقية أن تتابع الدور بعد غيابها، فإن واحدة من هذه الجوقة تقول: «ولأننا حملنا الغبطة والرضا، وعرفنا ما في الارتواء من قداسة وانخطاف اصطفانا القمر خلاناً واصفياء» ص 171، أما هو

فيلخص فشله في هذه التجربة لأنه «. . . كنت أعلم أني أحمل موتي في داخلي» «وكم حاولت عبر المكابدة والتجربة أن أتعلم الحب وأعرف سره» ص 171، لكن الوقت كان متأخراً، وينتهي كل شيء إلى يباب!

وتختتم هذه المشاهد المسرحية بكلمات كالنصل، وكأنها تحدد البداية والنهاية: «من الظلام جئنا وإلى الظلام نعود، وتلك هي الحكاية» ص 172.

ينسدل الستار، أو تغيب تلك الخشبة المعلقة بحبال الهواء، وتعاود اللحظة القاسية التي يعيشها الآن، وتبدو أكثر قتامة من قبل، إذ يصبح للكلمات دبيباً مفزعاً، وتختلط الأشياء أكثر من قبل «تمددت في قبري، وحاولت أن أنام. ولكن كنت أسمع غناء شجياً وغريباً. طلبت الممرضة وسألتها عن مصدر هذا الغناء. فأصابتها الدهشة، وقالت انها لا تسمع أي غناء، وعرفت أني لم أترك المسرح تماماً، وأني عشت مرات عديدة هذه التجربة المثيرة، والتي يختلط فيها الأموات والأحياء ببساطة تكاد تكون هزلية» ص 172.

ويختتم سعدالله هذا النص المعجز بالكلمات التالية:

«. . . وكنت أتساءل، كلما هاجت قروحي، وزاد وهني، ان كانت الحياة حقاً مجيدة، وان الانسان فعلاً تلك الأعجوبة التي تحدث عنها سوفوكليس».

«لقد حاجج أيوب ربه، أما أنا فمن أحاجج، وليس لدي إلا هذا اليقين البسيط والموحش: من الظلام جئت وإلى الظلام أعود» 175.

وعاش سعدالله شهوراً عديدة بعد ذلك، كتب لنا خلالها هذا النص ونصوصاً أخرى، قال فيها الكثير الكثير، لكن من الضروري هنا أن نعود إلى الأسئلة التي طرحناها في بداية هذه الاطلالة على نص «رحلة في مجاهل موت عابر» لنتبين الطريقة الأفضل للتعامل مع هذا النص بالذات.

من ملامسة الموت، أو حتى الابحار ببعض شطآنه، ثم العودة، مرة أخرى، من هناك، عاش سعدالله ونوس تجربة نادرة، ولا أظن أن في الأدب العربي من تناول هذه التجربة، إذ بالاضافة إلى ندرة وقوعها، فإنها تتطلب حداً عالياً من التماسك الذهني والنفسي لكي تستعاد بمثل هذا الصفاء. وقد أشرنا من قبل أن سعدالله استطاع أن يضع مسافة، دون خوف، بين ما يعانيه من ألم ووهن، وبين ما سجله، وكأنه يراقب تجربة انسان آخر، الأمر الذي جعله جريئاً وبعض الأحيان محايداً، لكنه صادق في كل الأحوال.

إن تجربة مثل هذه، حتى لمن مر بمثلها، من القسوة والكثافة بحيث يصعب استعادة لحظاتها، لأن مجرد فكرة الاستعادة تولد كوابيس، وربما آلاماً، لا يقوى الانسان على احتمالها مرة أخرى، فكيف لمن لا يزال يكابد الألم، وينتظر تكرار التجربة من جديد، وقد تودي به في المرة القادمة؟

إذا تم تجاوز الخوف من الموت، أو اعتباره نهاية منطقية لحياة الانسان، ولكل كائن حي أيضاً، فعندئذ يمكن النظر إليه أو التعامل معه برباطة جأش، بطريقة عقلانية، وفي أحيان كثيرة دون هلع، وهذا ما نلاحظه في سلوك المسنين، خاصة القدريين منهم، لكن ماذا في مواجهة الألم وانسداد الأفق وهذا العذاب العبثي؟

ترد في سياق النص اشارة إلى محاولة انتحار سابقة، ويرد السؤال مجدداً عن اتفاق أن الحالة إذا وصلت إلى طريق مسدود يتعذر فيها الشفاء، أو القدرة على تحمل الآلام، فلا بد أن تُسدى إليه المساعدة، وحين يطلبها يعلل بالأمل، لكن دون أن يحصل على هذه المساعدة ودون أن تقدم إليه، وهكذا تتوالى المعاناة حتى اللحظات الأخيرة. صحيح انه أفلت من الموت بأعجوبة هذه المرة، لكن الموت لم يفارقه ولم يسلم، وفي هذه الفسحة من الوقت استطاع أن يستعيد كل شيء،

وأن يقدم لنا بالتالي نصاً قلما الأيام تجود بمثله.

وهكذا نستطيع القول ان «رحلة في مجاهل موت عابر» نص استثنائي بكل معنى الكلمة، لأنه من بعض جوانبه، نص من داخل الموت، بعد معايشته، وتجربته، ولكنه أيضاً اكتشاف للحياة ولكل ما تزخر به، خاصة وهو يركز في قسمه الأخير، المسرحي، على الحب، وكيف يجب أن يكون من خلال عرض جانبه الآخر، وكيف تتدخل الجوقة الاغريقية المقدودة من الطمي الأول، ومن لهب الشمس، لتقدم الأساسي في الحب بعد أن ابتعدت وأوغلت في البعد الأم الأولى.

وإذا كان نص «رحلة في مجاهل موت عابر» متعدد الأساليب والأزمنة، وركزنا الضوء على الجانب المسرحي فيه أكثر من الجوانب الأخرى، فإن العلاقة المجدولة بين الأجزاء من المكانة والاتقان إلى درجة أن إزاحة أي جزء يخلخل العمل كله، وقد يهدمه، كما أن كل جزء فيه، وبالطريقة التي اتبعت، تجعله الصيغة الأكثر ملاءمة، خاصة وأن سعدالله في هذا النص تحديداً كان يريد أن يعبر، بالدرجة الأساسية، عن جحيم أكثر مما يهدف إلى إظهار القدرة أو البراعة، وبالتالي استطاع، ومن خلال الحالات والأزمنة، أن يقربنا من لفح المعاناة، وعسف الحياة وأن يضعنا في مواجهة أسئلة كبيرة، وهذه الأسئلة رغم أهميتها، كثيراً ما تغيب عن البال.

إن الصفحات التي سبقت النص المسرحي لا يمكن اعتبارها مجرد اضاءات أو عناصر مساعدة تيسر لنا الدخول إلى مناخ المسرحية، إن أهميتها ووظيفتها تكمن فيها ذاتها، وبالتالي يجب أن نتعامل معها ضمن هذه النظرة، وبسياقها التي هي فيه، وأيضاً بعلاقتها مع ما بعدها، خاصة وأن الفقرات متعددة وتتناول موضوعات عديدة، الأمر الذي يجعل كلاً منها مهماً بذاته ولعلاقته بالآخر.

ولعل سعدالله ونوس في هذا النص بالذات فتح أفقاً جديداً، إذ أقام

بناء فنياً تتعدد فيه أساليب التعبير، فاليوميات النابعة من التجربة، إلى جانب القصة القصيرة، إلى جانب النص التاريخي ـ الفلسفي، إلى جانب النص المسرحي.

لقد تحدثنا طويلاً ومرات عديدة حول ضرورة أن تنفتح وسائل التعبير على بعضها، وأن تستفيد من التجارب والانجازات التي تتحقق في كل وسيلة على حدة في المرحلة الراهنة، وكيف يمكن أن تُبنى جسور بين هذه الوسائل لتغتني ولتتفاعل، ومن ثم تستطيع أن تخصب وتفتح آفاقاً أمام العملية الفنية الأدبية بمجموعها. ولم يتأخر سعدالله ونوس في تجسيد هذه الفكرة، إذ وظف حتى قديمه، والذي كان مهملاً، أو مؤجلاً، في اطار من التلاحم والتفاعل، بحيث يعتبر نموذجاً لما يحتمل أن يكون في المستقبل.

نص «رحلة في مجاهل موت عابر» رغم تعدده، من حيث البنية الفنية والموضوعات والأزمنة، إلا أنه واحد، بكل ما تعنيه هذه الكلمة، لذلك يجب أن نتعامل معه على هذا الأساس. حتى القسم المسرحي يصعب، وربما يتعذر، التعامل معه بمعزل عن الأجزاء الأخرى، ليس فقط باعتبار أن الأجزاء الأخرى تضيء جوانب النص، بل ولعلاقتها العضوية به، ومن هنا، اضافة إلى الموضوعات، تبرز أهميته وتميزه.

أما عن دور الخيال أو الحلم في بناء هذا النص، وتالياً دلالته، فإن الصفة التسجيلية، المعبر عنها بمجموعة كبيرة من الأسماء والوقائع والأمكنة، تبدو شديدة الوضوح، لكن ضمن منظور جديد ومختلف. فالخيال هنا يتقاطع مع القضايا الفكرية التي شغلت سعدالله كثيراً، وتمثلت بعدد غير قليل من الاشكاليات التي طرحها في مسرحه وفي أعماله الفكرية، ثم ان الآلام والهموم التي شغلته خلال فترة مرضه لم تغيب القضايا التي كانت هاجسه طوال مسيرته الأدبية والفكرية، مما

يجعلنا نتريث في تحديد حجم التخييل، بالمعنى السائد، في هذا العمل.

ربما يكون ضرورياً في هذا المجال، ولخصوصية نص «رحلة في مجاهل موت عابر» أن نستعيض عن كلمتي الخيال والحلم اللتين قد تردان في وصف بعض المقاطع أو الحالات، بأن ما حصل هو اطلاق سراح الفكر، وتالياً المخيلة، وبالاعتماد على الذاكرة التي أفلتت من عقالها، في رحلة تجوس خلالها، وبعملية مراجعة صارمة، كل ما سبق من أفكار وقناعات ومواقف، وحتى الرغبات والأحلام، التي كانت، أو راودت، في هذه الرحلة، بحيث نستطيع أن ننظر إليها الآن، وقد ابتعدت، بطريقة مختلفة عن السابق. أي نستطيع أن نحاكمها بحياد وانفعال أقل، رغم أنها جزء من الماضي، وساهمت في تكوين هذه المحصلة، التي لا تخلو من وهم وفشل وخيبة أمل، وخلفت هذا المقدار من المرارة الذي تقوله الكلمات بتلعثم بعض الأحيان، ويقوله الصمت بحدة جارحة، ووضوح فضاح، خاصة اذا أمعنا النظر بالكلمات أولاً، ثم ما لم تقله، وأيضاً حين نراقب بدقة متى يلجأ سعدالله إلى القطع في هذا النص، ثم كيف يعود إلى مواصلة ما انقطع.

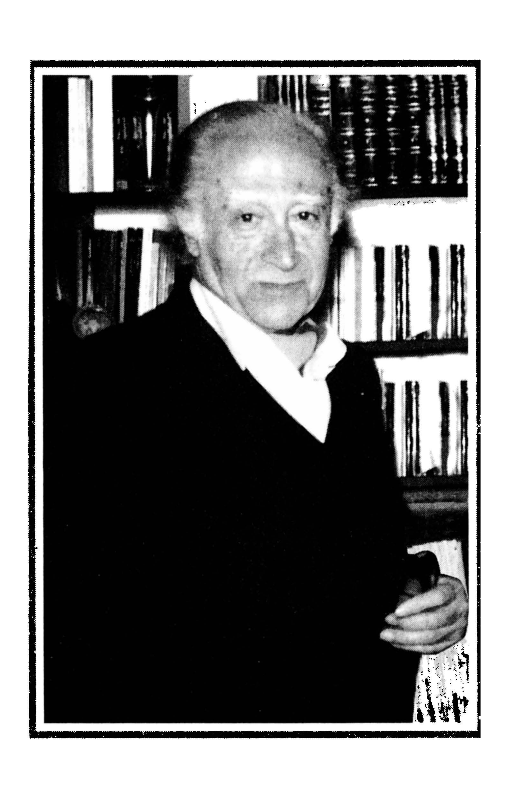
سعدالله وهو يختار كلماته يفعل ذلك بكثير من العناية، حتى لتبدو هذه الكلمات وكأنها وحدها الموصلة، الكثيفة، التي تقول أشياء كثيرة في آن واحد، والتي تتمتع بقوام تبدو فيه جميلة، موحية دون أن تكون محتاجة لأي تزويق إضافي أو من خارجها. وهذه مزايا يفتقدها الكثير من أدبنا الراهن، حيث تبدو اللغة مثقلة بحمولتها الاضافية، وباجراسها العالية الرنين، أو تبدو وكأنها مستقلة عن النص الذي تشكله، تماماً مثل من يريد أن تدل عليه ملابسه، وتعطيه المنزلة التي يفترضها لنفسه.

إن الرحلة في «مجاهل موت عابر» مجهدة حين نقرأها، فكيف بالنسبة للذي عاشها أولاً، ثم استطاع ان يكتبها بعد ذلك؟

لقد قدم سعدالله ونوس نصاً مضيئاً، رغم المعاناة والألم، وانتظار النهاية أيضاً. ومن خلال هذا النص، وما يحيط به، نكتشف الشجاعة والنزاهة وقوة البصيرة، لأن التجربة حين تدون تصبح ملك الآخرين، فكيف إذا دونت بدم القلب وجرأة الموقف؟

قليلة، إن لم تكن نادرة، تلك النصوص التي تمتلك الصدق والشفافية بهذا المقدار، وأن تقول لنا، وبصفاء مذهل، رحلة انسان عاش ورأى، وقبل أن يمضي سجل ما يجب أن يبقى في ذاكرتنا، وذاكرة الأجيال القادمة.

لقد قال لوركا في رثاء أغناثيو، مصارع الثيران الباسل، حين صرعه الثور: «سيمضي وقت طويل ليولد، ان ولد، انسان مثله». ولعلّ هذه المقولة، أكثر ما تنطبق على سعد الله ونّوس، إذ سيمضي وقت طويل ليولَدَ، إن وُلِدَ، إنسان بمثل صفائه وجرأته، وبمثل عبقريته كمسرحي، وكصاحب فكر نير.



جبرا.. بعض الجوانب الأخرى

ملاحظة ضرورية:

كان يفترض، وكنت أود، أن أكتب عن جبرا الروائي، لأن ذلك مجال اهتمامي الأساسي، ولأني اشتركت مع جبرا في كتابة رواية «عالم بلا خرائط»، هذه التجربة التي تعني الكثير لكل منا، خاصة وأن هناك الكثير من التفاصيل والملاحظات التي رافقت تلك الرواية ما يجعل تدوينها مفيداً، اضافة إلى ملاحظات عديدة توصلت إليها من خلال المناقشات الطويلة مع جبرا حول أهمية الرواية، كجنس أدبي، باعتبارها إحدى أهم وسائل التعبير في العصر الذي نعيشه، والدور الذي يمكن أن تلعبه، وما تعني له بشكل خاص ضمن وسائل التعبير العديدة التي يمارسها.

هكذا كان يفترض...

لكن أصدقاء جبرا، وهم كثر، الذين تداعوا لتكريمه، بإصدار كتاب عنه، تركزت معظم مساهماتهم حول «جبرا الروائي»، بالدرجة الأولى، سواء بالكتابة عن مجمل رواياته، أو بتناول واحدة منها تحديداً، الأمر الذي غيّب جوانب معينة في شخصية جبرا المبدع والمتعدد، ولذلك كان لا بد من تدارك بعض هذه الجوانب، خاصة وأن مادة هذا الكتاب

تجمعت لدي في النهاية، الأمر الذي اضطرني لارجاء جانبين أرى ضرورة لفت النظر إليهما، وهما: دور جبرا في ثورة الشعر الحديث؛ ومساهمته الكبيرة والهامة في الفن التشكيلي، خاصة وأن هذين الجانبين لم ينالا ما يستحقانه من دراسة واهتمام.

* * *

الحديث عن جبرا ابراهيم جبرا لا يخلو من اغراء، لأن هناك الكثير الذي يمكن ان يقال، وفي مجالات شتى، ومع ذلك فإن مثل هذا الحديث سيكون شائكاً، لأن جبرا بمقدار ما هو فرد فإنه متعدد، وبالتالي تناول جانب واحد من ابداعه لا يوفيه حقه، وقد يخفي جوانب أخرى لا تقل أهمية، خاصة وأن التمييز بين مجالات ابداعه بالغ الصعوبة، نظراً لتشابك هذه المجالات، ولأن حجم الانجاز في كل منها، كماً ونوعاً، من الوفرة إلى درجة يجعل الانسان متردداً في الحكم على أيها الأكثر أهمية وتأثيراً.

يضاف إلى ما تقدم أن دور جبرا وحجم مساهمته في الحياة الثقافية العربية، خاصة في العراق، لا تقاس فقط بما أنجزه شخصياً، وبتوقيعه المباشر، لأن هذه المساهمة أخذت أشكالاً عديدة ومتنوعة، بعضها غير قابل للقياس، لأن تأثيره يحتاج إلى وقت، وإلى تدقيق لمعرفة تفاعلاته. وبعضها لا يظهر تأثيره مباشرة، خاصة وأن من سمات جبرا، وقد أصبحت قليلة أو نادرة في العصر الذي نعيش فيه: الثقافة الموسوعية، ومن شأن هذه السمة، خاصة في مراحل تاريخية معينة، أن تفتح الأذهان وتشير إلى احتمالات تساعد على بلورة الامكانيات وتطويرها. كما أن من سمات هذه الثقافة القدرة على اكتشاف الجوانب المختلفة، الهامة والمضيئة، في البشر والحالات، وحتى في المواد الخام، وعدم التردد في تبنيها ودعمها، بعيداً عن الاعتبارات السياسية والعصبية والاقليمية، وامتحان احتمالاتها أيضاً، لأن المهم ايجاد

المناخ أو الوسط الذي يساعد على تنمية الحالات والمواهب أكثر من الحرص على تكريس أسماء أو تأبيدها، لأن المناخ إذا توفر بشروط ايجابية من شأنه أن يخلق ويولد المواهب وينميها.

هذا عدا عن حكمة السنين وروح الطفولة، الصفتين المتلازمتين في شخصية جبرا، واللتين تجعلانه قادراً على التعلم باستمرار، ومنفتحاً على التيارات والأفكار والأساليب الجديدة، وأيضاً رغبته في ايصالها إلى الآخرين، حتى لو بدت، لبعض الوقت، مخالفة للمزاج السائد، ولا تتمتع «بالشعبية» أو القبول الواسع.

لهذا التعدد والتشعب لا يمكن الحديث عن جبرا إلا بشكل جزئي وانتقائي، ولذلك سيقتصر حديثي على دور جبرا في الشعر الحديث والفن التشكيلي.

وصل جبرا إلى العراق عام 1948، وصل مهاجراً بعد المأساة الفلسطينية. كانت محطته الأولى، في رحلته الجديدة، دمشق، في محاولة لإيجاد فرصة للعمل والإقامة. وصدف أن كانت في دمشق، في ذلك الوقت، بعثة عراقية لانتقاء أساتذة لبعض الكليات العراقية برئاسة الدكتور عبد العزيز الدوري. حين تعذرت فرصة العمل على جبرا في سورية، تقدم لهذه البعثة، وخلال وقت قصير، بعد لقائه بالدوري، تم التعاقد معه.

لم يتأخر جبرا في السفر إلى بغداد، لتصبح هذه المدينة مدينته الثانية بعد بيت لحم، (وان كانت للقدس عند جبرا منزلة خاصة ودائمة، رغم أن إقامته فيها لم تكن طويلة) وليندمج في حياتها ونسيجها بكل ما تعنيه هذه الكلمة، وليساهم، بالتالي، في تشكيل ثقافة هذه المرحلة.

ومن الضروري الاشارة هنا إلى أن وصوله تم بعد حدثين بارزين في

تاريخ العراق المعاصر: «الوثبة»، تلك الحركة التي غيّرت الكثير في مزاج الناس وأفكارهم، وكانت بمثابة المقدمة لثورة تموز التي ستنفجر بعد عشر سنين. أما الحدث الثاني فهو الهزيمة العربية في فلسطين، ونشوء المأساة الفلسطينية، التي انعكست آثارها بكثافة في العراق، وربما أكثر من بلدان عربية أخرى عديدة، حيث كان هذا البلد بالغ الشعور بالاهانة، نتيجة المؤامرات التي رافقت الحرب العربية الاسرائيلية الأولى، ونتيجة التجربة المريرة التي تعرّض لها الجيش العراقي بشكل خاص.

في هذه الفترة الشديدة الأهمية والحساسية كان المناخ العام حافلاً بالاحتمالات والأسئلة والبحث، على أكثر من مستوى، بما في ذلك المجالات الفكرية والفنية، خاصة بعد أن تكشف هزال وعجز الصيغ السائدة، أو استنفادها لما كانت تختزنه من حيوية، ولما كانت تمثله من احتمالات. ولقد استطاع جبرا، بإدراك مرهف، وبشجاعة لا يتمتع بها، عادة، إلا الرواد والمنذورون لمهمات كبيرة، أن يكون جزءاً عضوياً من حالة فكرية وفنية، في مرحلة تشكّل منعطفاً تاريخياً، خاصة وان تلك الحالة كانت تتململ وتبحث عن صيغ ومساحات، وتحاول أن تكتشف الطرق والوسائل التي تستطيع أن تعبر من خلالها.

هذه الحالة لم تكن مقتصرة على العراق أو المنطقة العربية وحدها، فالعالم، بعد الحرب العالمية الثانية، دخل مرحلة جديدة، من ملامحها: الصراع الحاد بين التيارات السياسية والفكرية، وأيضاً الفنية، وبداية انقسام العالم إلى معسكرين متعاديين وظهور الحرب الباردة بين هذين المعسكرين؛ تراجع الصيغة المباشرة للاستعمار القديم، وإن بقيت مؤسساته السياسية والاجتماعية والفكرية دون القدرة على تجاوزها، أو تقديم بديل عنها أكثر تطوراً أو أكثر اقناعاً؛ تغير أهمية المناطق والعلاقات التي حكمت المرحلة السابقة؛ بروز قوى وأفكار

جديدة في العالم الثالث، وفي المنطقة العربية تحديداً، وحاجتها إلى تعبيراتها الأدبية والفنية التي تتجاوز الأنماط القديمة السائدة.

فإذا توقفنا، قليلاً، عند النقطتين الأخيرتين، نجد أن المنطقة العربية قد تغيرت أهميتها جذرياً ونوعياً في أعقاب الحرب العالمية الثانية، إذ بعد أن كانت تستمد أهميتها سابقاً باعتبارها طريقاً للمواصلات، ومحطات للتموين وحماية الأساطيل الاستعمارية، اضافة إلى كونها، جزئياً، أسواقاً، فقد أصبحت في المرحلة الجديدة بالغة الأهمية باعتبارها هدفاً وليست طريقاً للهدف، نتيجة وجود أكبر احتياطي عالمي للنفط في باطن هذه المنطقة، ولأن النفط أصبح أهم الكنوز التي يجب المحافظة عليها والدفاع عنها، خاصة بعد أن انزلقت درة التاج البريطاني، الهند، من بين يدي الامبراطورية العجوز.

الاعتبارات الجديدة دعت لأن يتشدد المستعمرون القدامى، بدعم الاستعمار الجديد، أميركا، وبالتعاون مع الحلفاء المحليين، في الجانبين السياسي والأمني، واعطائهما الأولوية في الاهتمام، مما أدى إلى تراخي القبضة، جزئياً، عن الجوانب الأخرى. ومن هنا كانت الفرصة متاحة، نسبياً، لأن تبدأ في المنطقة أكثر من «ثورة». فإذا تركنا جانباً تقويم هذه «الثورات»، وأخذنا العراق تحديداً، وتابعنا تعبيراته عن المخاض الجديد، نجد أن ثورة حقيقية حدثت فيه، خاصة في المجالات الأدبية والفنية، وتحديداً في مجالي الشعر والفن التشكيلي.

فالشعر الحديث، الذي بدأ في العراق، ما كان له أن يأخذ هذه الوتيرة من السرعة والنضوج لولا التوافق التاريخي الذي حصل في هذه المرحلة. فالشعر العامودي وصل إلى مأزق، إذ استنفد أكثر أغراضه وموضوعاته، وغاب أبرز ممثليه أو تقهقروا، عدا الجواهري. وظهرت في هذه الفترة أيضاً كوكبة من الشعراء الشباب الذين أثبتوا جدارة في النظم العامودي، لكنهم اعتبروا هذا النمط من الشعر غير ملبٍ أو غير

كافٍ، كوعاء وكصيغة، لشاعريتهم، وبالتالي أخذوا يبحثون عن صيغ جديدة.

كان في مقدمة هؤلاء الشعراء: السياب والبياتي وبلند الحيدري ونازك الملائكة وحسين مردان. صحيح أن محافظي الشعر الكلاسيكي هم السدنة والقيّمون، وكانوا يملأون الساحة، وكان يساندهم في ذلك النقد المسيطر، بما في ذلك الذائقة السائدة لدى الجمهور الواسع، والتي تعتبر امتداداً لما ترسب في الذاكرة، دون القدرة على التجاوز. إلا أن الشعور بالمأزق، ووصول هذا الشعر إلى سقفه، شجعا على البحث ومحاولة اكتشاف آفاق جديدة. وهنا تحديداً يبرز دور جبرا، فقد استطاع أن يلتقط هذا التململ، وأن يساهم، من خلال علاقاته وثقافته واطلاعه على تجارب شعرية في لغات أخرى، في بلورة الاتجاه الشعري الجديد الذي يبشّر به الشعراء الجدد.

هذا التوافق، وبتفاعل خلاق، ونتيجة ضرورة فرضت نفسها، قدر للشعر الحديث أن يبدأ في العراق، وأن يقدم أهم نماذج تلك المرحلة.

لقد استطاع جبرا، من خلال علاقاته الوثيقة، ثم من خلال الترجمات التي قدّمها لنماذج من الشعر العالمي، وأيضاً بالعمل النقدي الجاد والدؤوب للشعر الجديد، ثم لفت النظر إلى التاريخ الرافديني القديم بملامحه ورموزه وأساطيره، ومن ثم بعبقه الحافل والموحي، أن يساهم في اعطاء هذه الموجة الشعرية قوامها وعنفوانها، ولكي تحتل الساحة الشعرية العربية كلها بعد ذلك.

لا يمكن اعطاء علامات أو نسب في هذه الثورة الشعرية، فأي من الشعراء المذكورين، وآخرين، قامة شعرية كبيرة وامكانية زاخرة، مما يجعل كلاً منهم مرشحاً لدور ولمنزلة في الشعر، ولكن ذلك الدور وتلك المنزلة يتوقفان بالدرجة الأولى على الاضافة النوعية، أو على التطوير العميق في البنية الشعرية التي يمكن أن يقدمها أي منهم، وفي

هذا الجانب يبرز دور جبرا في تحديد وتوضيح الآفاق والامكانيات أمام هذه الثورة الشعرية.

إن الأكثر أهمية في هذا المجال، ليس تحديد الدور، وإنما الإشارة إلى التوافق التاريخي الذي قاد وأدى لأن تكتمل هذه التجربة، ولأن تعطي أنضج ثمارها. ولا بد من الاشارة هنا إلى أهمية وفعالية دور النقد، بما يمثله من تنظير وشرح ومقارنة للنصوص الشعرية الجديدة، وما تشكّله من اضافة وتطوير للشعر وآفاقه، وأيضاً من خلال الربط بين هذه الثورة الشعرية الجديدة والتقاليد الشعرية الأصيلة، واعتبارها ثورة ذات صلة بالجذور، بالاضافة إلى كونها تعبيراً عن حاجة تتطلبها المرحلة الجديدة. أو بكلمات أخرى اعتبار الشعر الجديد امتداداً وتطوراً للشعر العربي، وبالتالي لا بد من التعامل معه من خلال هذا المنظور، تماماً كما حصل في أكثر من مرحلة تاريخية سابقة، وعلى سبيل المثال شعر الأندلس والشعر الصوفي.

لقد كانت الثورة الشعرية، لكي تكتمل، بحاجة إلى جهد نقدي لخلق ذائقة جديدة لدى الجمهور، بحاجة إلى التعريف بالجوانب الهامة والقوية في المعمار الشعري الجديد، اضافة إلى توضيح رموزه وأساطيره، لكي يسهل التعامل معه، ومن ثم تبنيه. ولقد استطاع جبرا، مع آخرين، في خلق المهاد الذهني والذوقي لاستقبال هذا الشعر، كما ساعد في أن يرتاد آفاقاً جديدة، خاصة من خلال الربط المتين مع التاريخ الرافديني القديم، مما أوجد له جذوراً قوية، ولم يعد مجرد صدى أو محاكاة لموجات شعرية أخرى وافدة من خلال الترجمة أو الدراسة والاطلاع، كما حصل في فترات لاحقة في عدة أمكنة ولدى شعراء آخرين.

إن أية ظاهرة فنية أو أدبية جديدة، لكي تثبت وتترسخ، تتطلب نماذج هامة ومقنعة، أولاً، وتتطلب مناخاً مواتياً لاستقبالها، ثانياً. فإذا

افتقرت هذه الظاهرة إلى أحد العنصرين، تصبح حديثاً «نظرياً»، أو تعبيراً عن رغبة، وربما في أحسن الحالات ترحّل لأجيال ولفترات لاحقة، ان كانت جديرة وقادرة على البقاء والاستمرار.

لا يندرج في هذا المجال تقييم شعر جبرا ذاته، لأن هذا الشعر من انتاج مرحلة لاحقة، وله سمات تختلف عن هذه البدايات، لكن من الضروري هنا التأكيد أن الروح الشاعرة وحدها القادرة على التقاط جوهر الشعر الجديد، وبالتالي اعتباره الصيغة الأكثر تلبية والأكثر ضرورة للمرحلة الجديدة.

ما يقال عن الشعر الحديث ينطبق أيضاً على الفنون التشكيلية. فالنخبة البارزة من الفنانين العراقيين الذين درسوا الفن في فرنسا وايطاليا، وأماكن أخرى، والتي عادت في الأربعينات، كانت بحاجة، بالاضافة إلى الانجاز الفني، إلى حركة نقدية للتعريف بها وبالفنون عموماً، ولخلق ذائقة فنية جديدة لدى الجمهور، ولقد لعب جبرا، مع آخرين، دوراً هاماً وبكفاءة عالية في أداء هذه المهمة.

فالمحاضرات التي كان يتولى القاءها، وتكون أغلب الأحيان مصحوبة بالشرائح الملونة، حول المدارس الفنية وأبرز ممثليها، والمقارنة بين مدرسة وأخرى، بين فنان وآخر، ثم الكتابات النظرية والتطبيقية حول المعارض الفنية، و«قراءة» الفنانين بمراحلهم المختلفة، وابراز نقاط القوة والضعف في مسيرتهم الفنية، كان من شأن هذا وغيره أن يثير الاهتمام والنقاش ويزيد المعرفة والقدرة على التذوق، وبالتالي يعزز التعامل مع الأساليب الحديثة، ويفسح المجال واسعاً أمام التجريب واكتساب خبرات جديدة اعتماداً على البيئة والواقع المحلي.

كما أن مشاركة جبرا النشيطة في إقامة التجمعات الفنية، حسب المدارس والأساليب، ووضع البيانات الفنية التي تشكّل الأرضية للقاء هذه التجمعات، وما يترتب على ذلك من حوار خصب بين هذه

المدارس والأساليب، واشراك الجمهور الواسع في هذا الحوار، بالموافقة أو الاختلاف، لقد أدى ذلك إلى دفع الحركة التشكيلية خطوات كبيرة للامام، وخلق الاهتمام المتزايد بالأعمال الفنية.

إن المساهمة بالنقد والتعريف، والعلاقات الوثيقة والايجابية بالفنانين، اضافة الى ربط الحركة الفنية العراقية بحركة الفن العالمية، جعل الفن في حالة من الغنى والتفاعل، واكسب الفنانين العراقيين تطوراً بارزاً وشجاعة متميزة جعلتهم في مقدمة الحركة التشكيلية العربية، كما دفعتهم الى التجريب واقتحام آفاق جديدة، ما كانوا ليرتادوها بهذا العنفوان والجرأة لولا المعرفة والمتابعة، اضافة إلى المناخ العام المستعد لاستقبالها.

ومثلما توفر في مجال الشعر عدد من الرواد المتميزين، خاضوا التجربة الجديدة بشجاعة واقتدار، برز أيضاً عدد من التشكيليين الأفذاذ أمثال: جواد سليم وفائق حسن وشاكر حسن آل سعيد والرحال ومحمد غني والراوي، وآخرين، ولقد استطاع هؤلاء وغيرهم دفع الحركة التشكيلية العراقية، ثم العربية، خطوات كبيرة إلى الأمام، وكان وراء ذلك الموهبة التي يتمتع بها كل منهم، اضافة إلى المناخ الذي احتضن هذه العبقريات وأتاح الفرصة أمامها لكي تعطي أفضل ما عندها، ولكي تسهم في خلق تراكم فني أتاح للذين جاءوا بعدهم مواصلة العطاء.

وإذا كانت الموهبة شيء ذاتي بالدرجة الأولى، فإن الشروط المرافقة، والمناخ المسيطر، هما اللذان يتيحان لها أن تعبر وتواصل وتتطور، وأن تتفوق على نفسها، اذا صح التعبير. وهذا ما حصل بالنسبة لعدد كبير من الفنانين العراقيين، وبالنسبة للحركة التشكيلية العراقية بشكل عام، وفي شتى المجالات، سواء بالتصوير أو النحت أو الفنون الأخرى.

إن دراسات جبرا عن الفن العراقي المعاصر عموماً، وعن بعض الفنانين بشكل خاص، تعتبر من أهم الدراسات الفنية العربية وأكثرها عمقاً وجدية وجدة، ولعل دراسته عن جواد سليم ونصب الحرية تعطي مثلاً عن ذلك.

فقد وظف جبرا، من أجل انجاز هذه الدراسة، معرفته الشخصية المباشرة والوثيقة بجواد، بحكم الملازمة الطويلة، وبالتالي معرفته لدلالات الرموز التي استخدمها في نصب الحرية، مما ساعده على اضاءة جوانب عديدة في هذا الأثر الفني. كما أن مواكبته لهذا العمل مذ أن كان فكرة، ثم مشروعاً، إلى أن أصبح نموذجاً، ثم استوى في النهاية نصباً كاملاً شامخاً.

لم يكتف جبرا بهذا الكم من المعرفة والمواكبة، فقد استعار يوميات الفنان من زوجته، بعد أن توفي، ليعكف على قراءتها بعناية وتأن، وليستخرج من خلالها الكثير الذي من شأنه أن يؤرخ لتطور الفنان والأفكار والأحلام التي كانت تملأ مخيلته، وليكشف عن جوانب هامة في حياة وفن جواد سليم. ولا يزال جبرا إلى اليوم يشعر بأسف أن هذه اليوميات التي أعادها لزوجة الفنان، لم تر النور، وهل سيتاح للناس الاطلاع عليها، أم ستُطوى لاعتبارات شخصية!

ما ينطبق على جواد يمتد وينسحب على فنانين آخرين، وعلى الفن العراقي عموماً. فقد تابع جبرا هذه المسيرة عن قرب، وراقب تطور كل فنان، وقدم الكثير من الأفكار والاحتمالات. ولعل هذا الجانب جدير بالانتباه والتوقف، ولشهادة الكثيرين أيضاً، لكي يعرف الدور الذي يمكن أن يقوم به بعض الأفراد، ليس من أجل اضافة نقطة أخرى لسجل جبرا، وانما لإعادة النظر في حالات فنية أو أدبية، ومدى ما يمكن لأفراد محددين أن يلعبوه من دور في تطورها، وربما نقلها نوعياً إلى مستوى جديد ومختلف، خاصة في المراحل الانتقالية. وبالتالي ما

يشكله هذا الدور من أهمية، وربما انعطاف، لفهم بعض الظواهر التي وضعت، تعسفاً، في خانة معينة، وأعطيت تفسيرات قسرية، وربما ميكانيكية.

ومثلما كانت الروح الشعرية دليل جبرا في أن يكون أحد أبرز عرابي الشعر الحديث، فإن ممارسته للفن، التصوير بشكل خاص، جعلته في البؤرة الكاوية، فقد جاء الفن التشكيلي من داخله، من خلال التجربة والمعاناة، أي من خلال المعرفة الدقيقة والمباشرة للتقنية، ولما يعتمل في وجدان الفنان والمصاعب التي يواجهها.

وإذا كانت عدة جوانب من جبرا ظاهرة ويمكن أن تنتقل وحدها، وبسرعة، فإن جانب الفن التشكيلي أكثرها خفاء، وربما مجهولاً من قبل الكثيرين، خاصة وأنه لم يعرض منذ فترة طويلة، الأمر الذي يقتضي اعادة تسليط الضوء على هذا الجانب، ولعل البداية بأن يقام معرض استعادي تعرض فيه أعمال جبرا، لكي يتاح للجمهور أن يتعرف عليه كفنان تشكيلي ايضاً.

أهمية هذه النقطة ترتكز إلى جانب تقني بالدرجة الأساسية، أي أن جبرا حين يمارس النقد الفني يفعل ذلك بإحساس الفنان ومعاناته، وبالاستناد إلى الخبرة المتأتية عن الممارسة، وليس من خلال الخبرة النظرية وحدها.

ولا بد من الاشارة أيضاً إلى مساهمة جبرا في مجالات فنية أخرى عديدة، ليس من خلال الممارسة المباشرة، ولكن بما أشاعه من اهتمام، والدور النقدي الذي مارسه في هذه المجالات. فكتاباته عن النحت وفن العمارة والموسيقى والمسرح والخزف لا غنى عنها لمن يتابع ويدرس تطور هذه الفنون في العراق وفي المنطقة العربية، كما أن كتاباته عن المدن، ونظرته الى المدينة، وقد سجلها بشكل مباشر، أو بثها في ثنايا رواياته، تعتبر رائدة وهامة في هذا المجال. كما أن اقترابه

من السينما، بالكتابة عنها، أو بتقديم بعض السيناريوهات الأدبية، تدل على ما يوليه لهذه الوسيلة من أهمية ومن دور.

وكما أكدنا في البداية: ان دوراً مثل هذا ما كان له أن يثمر ويعطي نتائج مميزة لولا توفر العناصر والشروط الذاتية والموضوعية. وكما أشرنا، كان العراق منذ الأربعينات في حالة من القلق والبحث والتساؤل، وكان يمتلك طاقات مميزة في مجالات شتى، وهكذا من خلال الامكانيات والتوافق والادراك للاحتمالات، وما قد يتولد عنها، فقد كان وجود جبرا، ومن ثم مساهمته، أساسياً وهاماً، دون أن يعني ذلك انتقاصاً من دور الكثيرين الذين ساهموا ايضاً، وبأدوار وفعاليات هامة، كان من حصيلتها، في النهاية، النتائج التي عبرت عن نفسها في الفن والأدب والفكر.

لقد انقضى زمن كافٍ على الكثير من التجارب والحركات الفكرية والفنية والسياسية التي جرت خلال العقود الماضية، ويمكننا، بالتالي، اعادة بحثها ومحاكمتها، وتقدير النتائج التي تمخضت عنها، والوقوف عند بعض المقولات والتقييمات التي وضعت أو صنفت جبرا في خانة معينة، لمعرفة كيف كان يجري التصنيف أو كيف تطلق الأحكام.

كلمة أخيرة لا بد منها قبل الانتقال إلى النقطة التالية:

يعتبر الكثيرون أن قابلية جبرا على التكيف ملفتة للنظر، وأن قدرته على اكتساب المعارف والعلاقات مميزة، بما في ذلك القدرة على تعلم اللهجات المحلية.

من لا يعرف جبرا جيداً، مولده ومكان نشأته الأولى، يعتبره عراقياً بالكامل من حيث اللهجة والسلوك والعلاقات، ولقد استطاع ان يكتسب هذه الصفات فعلاً من خلال الاقامة الطويلة والزواج والاندماج؛ لكن، وبنفس المقدار، وبنفس الوقت، لم ينس ولم يتنكر لأصله الفلسطيني الذي هو موضع اعتزازه وعنوانه الدائم.

في مواجهة هذه الحقيقة، ورغم الاهتمام والتكريم اللذين حظي بهما جبرا في العراق ومن العراق، فإن تنامي النزعة القطرية في العقود الأخيرة جعل الروح الاقليمية ترفع رأسها في حالات معينة، تشير، بصورة علنية أو خفية، إلى أن جبرا غير عراقي، وبالتالي لا يجوز له ما يجوز لعراقي، خاصة في مجال التقييم واصدار الاحكام، كما أن النزعة القبلية، سلباً أو ايجاباً، تتدخل في اضفاء الصفات وتحديد المواقع.

قد يكون العراق من أكثر البلدان العربية سعة صدر، ومتجاوزاً للاعتبارات الاقليمية في النظرة والسلوك، وليست هذه الصفة جديدة أو طارئة، لكن روح القبيلة التي تسيطر، في بعض الأحيان، تفسح مجالاً، حتى من خلال ما يُفترض أنه ايجابي، إلى تغليب الاعتبارات الاقليمية أو المحلية، مما يترك مجالاً لإساءة الفهم. وربما تعرّض جبرا لشيء من هذا في بعض الحالات، أو بعض الأوقات، وإن كان في مواقفه وسلوكه لا يقيم وزناً لمثل هذه الأمور، أو لا يعتبرها جوهرية، وقد تجاوزها، لكن مع ذلك، تبقى هذه «الحقيقة» ماثلة، ضمناً، أثناء التعامل أو أثناء التقييم.

جبرا.. من بُعد

غادرنا جبرا ابراهيم جبرا إلى الأبد. مضى بسرعة وبشكل مفاجىء. كان غيابه صعباً بالنسبة للكثيرين، وكنت واحداً منهم، نظراً للصداقة الوثيقة التي تربطنا، ولأني اشتركت معه في كتابة رواية «عالم بلا خرائط»، المشروع الذي اعتبرناه بداية، وكنا نخطط ونهيىء أنفسنا لأعمال أخرى، لكن الموت كان أقوى منا، إذ اختطفه في لحظة حرجة، وما ترك لاصدقائه الكثر فرصة وداعه.

لا يزال يصعب عليّ الحديث عن جبرا بصيغة الماضي، بصيغة الغياب الكلي والكامل، فالأوضاع العربية «علّمتنا» أنواعاً كثيرة من الغياب القسري، لكن كنا نحاول الاحتيال عليها، بنسبة أو أخرى، في محطة أوروبية، أو في واحد من مطارات الترانزيت، وكنا نمتلىء اصراراً على اعتبارها مؤقتة، طارئة، ولا بد أن تنقضي سريعاً، منطلقين من نظرة تفاؤل، ربما تكون ساذجة، مؤملين أن الغد سيكون أكثر رحابة، وأن هذا الغد ليس بعيداً!

لكن هذا الغد، مثل غد المرابين، لا يخلف الميعاد فقط، إذ لا يأتي ابداً، وانما يبعث بديلاً عنه، يبعث الموت.

والموت اذا تدخل لا يترك أي أمل أو أي رجاء، إنه يتدخل ليحسم الأمر، وربما كل شيء. يأتي عاصفاً قاسياً، فيبهت الانسان، يصدق ولا يصدق، لكنه يصبح الحقيقة الكلية، وربما الوحيدة، لأنه لا يعرف المزاح، ولا يحفل بعواطف البشر، فهو يقوم بمهمته ويمضي، لأن لديه الكثير من المهمات التي لا تحتمل التأخير!

رغم مرور سنة على غياب جبرا، لم أكتب عنه كلمة واحدة. والآن، إذ أحاول الكتابة، فسوف «أوغل» في الماضي، لكي أستعيد بعض المحطات وأنا أتعرف عليه من بعيد. أما الحديث عن جبرا الذي تعرفت عليه، ثم بعد أن أصبحنا أصدقاء فشركاء، فسوف أترك ذلك إلى وقت آخر، لعلي أوفي هذا الانسان الفنان بعض حقه!

المحطة الأولى: النصف الأول من الخمسينات.

كانت بغداد، حين وصلتها أواخر صيف 1952، أقرب إلى المرجل من حيث الحيوية والنشاط والبحث عن آفاق جديدة، وهذا ينطبق على جميع المجالات: السياسية والأدبية والفنية. فبعد الاحتقان الذي أعقب وثبة 1948، وقعت انتفاضة 1952، وكانت هذه الأخيرة تعبيراً عن رفض الصيغة القائمة آنذاك، كما كانت تجربة، بمعنى مزدوج، للسلطة وللقوى الشعبية، من أجل قياس الاحتمالات والقوى قبل الوصول إلى حلف بغداد، ثم إلى ثورة تموز.

واذا كانت تلك الانتفاضة قد عبّرت عن نفسها بالمظاهرات الصاخبة التي ملأت بغداد من أقصاها إلى أقصاها، وأظهرت قوة الشارع والحركة الشعبية، فإن السلطة السياسية عجزت عن مواجهتها، فتركت الأمر الى الجيش يتعامل معها. وهكذا تولى رئيس أركانه السلطة، وفرض الأحكام العرفية ومنع التجول، كما فتح معسكراته لكي تستقبل «المشاغبين»، خاصة قادة الحركة الطلابية، في عملية فصل وتدجين، وبهذه الطريقة رُحّل إلى معسكر السعدية الآلاف، مما مكّن السلطة من



اخضاع الشارع مرة أخرى.

لكن ما كادت الانتفاضة تنتهي حتى برزت، كما كان الحال قبلها، الحركة الأدبية والفنية، كصيغة من صيغ الرفض والاحتجاج.

كانت المقاهي، خاصة المحيطة بالكليات، قبل أن تنشأ جامعة بغداد، مسرحاً لنشاطات متعددة ومتنوعة، أدبية وفنية، في الظاهر، لكنها في جوهرها تطلعٌ لكل شيء جديد. وكانت ردهات الكليات، الواسعة والشرعية، بالاضافة الى المقاهي، الأمكنة التي تجري فيها المناقشات والصراعات والتحديات، وكانت، في الغالب، صاخبة، جريئة، وتصل إلى السياسة أيضاً.

جبرا كان واحداً من أكثر الأساتذة نشاطاً وتوقداً في البحث عن الجديد، خاصة في الأدب والفن، والاحتفال به. يبدأ من كلية الآداب، وفي الأدب والفن، لكن لا يتردد ولا يتوقف أيما كانت النتائج، وما قد يترتب عليها، سياسية أو اجتماعية.

فإذا انتهى من محاضرة، أو من لقاء في مرسم الكلية المذكورة، يعبر الشارع لكي يخلق أكبر تحريض في الكلية المقابلة، كلية الملكة عالية، إذ كانت هذه مقصورة على الاناث، وقد أقيمت بهذا الشكل لكي ترضي الجو المحافظ الذي لم يكن يمانع في أن تواصل الفتاة دراستها، شريطة أن تكون مفصولة عن الشباب، أي لا تكون في جو الكليات المختلطة.

ما أن ينتهي جبرا من مهنة الأستاذ، ويصل إلى مقهى البرازيلية، وكان يرتادها كل يوم، تقريباً، حتى يصبح بنظر نفسه وبنظر أصدقائه شخصاً آخر، سواء من حيث الزملاء أو من حيث نوعية الاهتمامات والمشاريع والأحاديث، وبالتالي الهموم، فيما يجب أن يُفعل، خاصة في مجال الأدب والفن.

في تلك الفترة كانت المسافة بين جبرا وكثيرين كبيرة جداً، بحكم

السن والمهنة، وأيضاً بحكم الاهتمامات، وكنت واحداً من هؤلاء، ولقد حافظت على تلك المسافة! لكن كان يروق لكثيرين، وكنت منهم، عبور شارع الرشيد يومياً، لكي نتوقف، قليلاً أو كثيراً، أمام مقهى البرازيلية، لكي نشهد، وقد نسمع، هؤلاء الحالمين الذين لا يريدون تغيير وجه العراق فقط، بل ووجه العالم كله. كنا نلقي نظرات طويلة، نتأمل، نسمع، وكنا نميّز بين الجالسين: السياب والبياتي وجواد سليم، وايضاً محيي الدين اسماعيل وكاظم جواد والحيدري وحسين مردان. . . ووسط هذه المجموعة جبرا!

في المرات القليلة، وكنا طلاباً، التي تجرأنا على دخول مقهى الأدباء والفنانين، كنا نتعمد الصمت لكي نسمع القسم الأكبر من الحديث الذي يدور بين هذه المجموعة. كنا نسمع ونشفق ونحزن من أجل هؤلاء الناس، رغم كوننا أصغر سناً منهم! باعتبارهم مثقفين حالمين، في الوقت الذي كنا نفترض، نحن السياسيين، أن عبء التغيير يقع على كواهلنا، واننا وحدنا المؤهلون لهذه المهمة! ومع ذلك كنا ننقل لزملائنا، في اليوم التالي، بعض الذي سمعناه من هؤلاء الفنانين و«الأدباتية» حول رغبتهم في تغيير العالم!

لقد شكّلت جلسات وخصومات تلك المجموعة، في مقهى البرازيلية، النار، هل أقول المقدسة؟ التي انضجت: قصائد عارية لمردان، وأباريق مهشمة للبياتي والمومس العمياء للسياب، وقصص عبدالملك نوري والتكرلي. كما كانت تلك الجلسات والخصومات المختبر الذي أعاد صياغة الكثير من الأفكار والاشكال والرموز التي ظهرت لاحقاً في الأعمال التشكيلية التي تألقت نهاية عقد الخمسينات، ثم في العقود التالية.

في هذه المحطة كانت الانشغالات السياسية، بالنسبة لي، ولكثيرين أيضاً، الهم الأكبر، وتحظى بالأولوية. أما الأدب والفن فكانا متعة

واكتشافاً وتساؤلاً، دون التفكير، مجرد التفكير، بالمحاولة. لذلك ظل جبرا سؤالاً: ماذا يريد؟ هل يستطيع التغيير؟ وماذا يعني، والذين معه في مقهى البرزابلية، بالمقارنة مع السياسيين الذين يستطيعون وحدهم تغيير العالم؟

خلال هذه الفترة قرأت ترجمة جبرا لمجموعة «من القصص الانكليزي»، وقرأت ايضاً بعضاً من قصص «عرق»، وشيئاً مما نشره في الآداب والأديب، ثم غادر لأميركا ليبقى هناك بضع سنوات. وغادرت بغداد، في منتصف الخمسينات، مطروداً، بعد حلف بغداد، لتنتهي محطتي الأولى مع جبرا.

أما المحطة الثانية، مع جبرا، فطويلة ومتعرجة، وعن بُعد أيضاً!

كان الطلاب العرب الذين درسوا في أوروبا خلال عقدي الخمسين والستين، قد تعودوا على أن يأخذوا القطار، وبعض الأحيان الباخرة، وسيلة للسفر، باعتبارهما أرخص سعراً وأكثر أمناً! وكان قطار الشرق السريع (لاحظوا السريع) ينطلق من حلب مرتين في الأسبوع، الأحد والأربعاء، وعلى المسافر أن يصل إلى حلب في الوقت المناسب ليأخذ القطار في أحد هذين الموعدين، أو يضطر للتوقف بضعة أيام اذا لم يصل في الموعد.

قدّر لي أن أتوقف في حلب، انتظاراً للقطار، في بداية الستينات. ولأن الرحلة طويلة، ولا بد من «زوادة»، فقد حملت معي، في جملة ما حملت، «الحرية والطوفان»، وكان قد صدر لتوه. وأستطيع أن أقول الآن، وبعد مرور تلك السنوات، ورغم مشاق السفر بقطار الشرق السريع، خاصة وهو يجتاز جبال طوروس، إذ يضطر أحياناً للتوقف، أو للاستعانة بقاطرة أخرى، اضافية، فقد وصلت إلى استانبول دون أن أحس، لأن الرفيق: «الحرية والطوفان»، أسعدني وأقنعني وأدهشني، وجعلني، أيضاً، لا أشعر بالوقت الطويل، أو

بمتاعب السفر. ويمكنني القول أيضاً ان ذلك كان اكتشافاً مدهشاً بالنسبة لي، فقد عرفت جبرا من خلال هذا الكتاب، وفي يوم وليلة، أكثر مما عرفته خلال سنوات اقامتي السياسية في بغداد!

منذ «الحرية والطوفان» نشأت بيني وبين جبرا، على البعد طبعاً، علاقة خاصة. أصبحت أتابع، بلهفة واهتمام، كل ما يكتبه. وأصبحت مقاييسه في النظر إلى قضايا الأدب والفن قريبة ومقنعة، هذا رغم الضجة التي كانت تثار حول تصنيفه سياسياً.

لقد سادت خلال فترة الخمسينات والستينات تصنيفات شديدة الصرامة، بدائية، تعتمد الشعارات والايديولوجية بمعناها الحرفي مقياساً، وهذه وحدها تحدد موقع الانسان وغالباً بمقدار قربه من حزب سياسي، أو بمقدار استعماله أو ترداده للشعارات والالفاظ السائدة والرائجة، ونتيجة ذلك أصبحت تكال الأوصاف، سلباً وايجاباً، وأيضاً الاتهامات، اعتماداً على هذا المقياس البدائي، بغض النظر عن أي اعتبار آخر.

أكثر من ذلك، ولأن الكثيرين لا يعرفون نشأة جبرا، والصعوبات التي واجهت طفولته في بيت لحم، أي البيئة التي عاش فيها، فقد أضيفت الى البنية الفكرية التي كان يوصف بها، المنشأ البرجوازي!

هذه السحابة من الأوهام والشكوك لم تتبدد إلا بعد أن كتب جبرا، في وقت متأخر، «البئر الأولى»، اذ تحدث عن طفولته، عن بيئته، عن الغرفة الواحدة التي كانت تسكنها العائلة كلها، والمصاعب التي واجهتها، وعن الحذاء الذي حلم به ولم يستطع شراءه!

لقد كان عقدا الخمسينات والستينات من هذا القرن أكثر العقود التباساً وغوغائية، إذ سادت فيهما الشعارات، والصوت العالي، وغالباً الفاجر، والايديولوجية الصماء. وكان من شأن هذا الجو أن يكسر الكثيرين، وقد فعل، وأن يحمل الكثيرين على الانسحاب والتسليم،

وقد فعل، لكن جبرا كان يؤمن بأهمية الأدب والفن ودورهما، وكان واثقاً من نفسه، فاستطاع أن يجتاز المصاعب والتحديات وسوء الفهم، والالتباس ايضاً، وأن يثابر بجدية كبيرة من أجل انجاز ما يعتبره ضرورياً وأكثر أهمية من الشعارات والصوت العالي والادعاء. وهكذا استطاع جبرا أن ينجز عدداً هاماً من الروايات والدراسات النقدية، اضافة إلى قصائد عديدة وبعض اللوحات.

كان من عادة جبرا، خلال فترة القلق والبحث والاستعداد لأعمال جديدة، ومن أجل اختبار الاحتمالات الأخرى، ومثلما يفعل المحاربون استعداداً للمعارك الآتية، كان يغيّر أدواته، إذ يلجأ إلى الشعر أو إلى الرسم؛ وبهذه الطريقة سيّج نفسه بسياج متين من القوة والمناعة، مما سيجعله أحد أبرز مثقفي العقود التالية، وإلى أن غادر هذه الدنيا.

خلال هذه المحطة، والتي امتدت من مطلع الستينات وحتى منتصف السبعينات، دار العالم مرات لا حصر لها، وتغيرت أشياء كثيرة. ورغم المسافة الجغرافية، كنتُ أتوق إلى لقاء جبرا والتعرف إليه مباشرة، خاصة وأني هجرت العمل السياسي، بعد خيبات كثيرة، وبدأت «أتورط» في الأدب، كتابة الرواية تحديداً، وأصبح رأي جبرا يهمني في الرحلة الجديدة. ولقد تم أول لقاء بيننا عام 1974، وهذا ما يشكّل المحطة الثالثة في هذا الحديث السريع عن جبرا، وهذه محطة رئيسية، اذا لم أقل محطة الوصول!

المحطة الثالثة:

قبل أن ألتقي بجبرا، صيف 1974، كان قد صدر لي كتابان: «الاشجار واغتيال مرزوق» رواية، و«التأميم أم المشاركة»، دراسة في قضايا النفط. ولأني تعرفت على ماجد السامرائي في بيروت خلال العام السابق، فقد ذهبنا معاً، أثناء زيارتي إلى بغداد، ذلك الصيف،

لزيارة جبرا في مكتبه بشركة النفط.

كان هذان الكتابان معي أثناء الزيارة، حملتهما لجبرا. ولأن ماجد لديه أشياء كثيرة يفعلها في أي مكان يذهب إليه، فقد قدمني بسرعة إلى جبرا، وغادر.

كنت، ذلك الوقت، خارجاً لتوي من لزوجة النفط ولهيبه، باحثاً عن أفق جديد، وعن صيغة تجعلني أقرب إلى الأدب، وأبعد عن النفط.

بدأنا في تلك الظهيرة، خلال الدقائق الأولى، حديثاً عاماً، يلجأ إليه، عادة، أي اثنين يلتقيان لأول مرة. وما كادت لحظات صمت تبدأ حتى قدمت إليه الكتابين، أوراق اعتمادي! وما أن ألقى نظرة على «الأشجار واغتيال مرزوق» وقد بدا لي أنه قرأ هذه الرواية وأعجبته، حتى هب من وراء طاولة، وكان، الى ذلك الوقت، جالساً وراءها، غادر بفرح الأطفال، وربما برعونتهم، وهو يهجم عليّ، يعانقني ويقول:

ـ ليش ما تقول انك (. . .) يا رجل؟

ومنذ تلك اللحظة بدأت بيننا صداقة أظنها من أجمل صداقات عمري وأهمها، وحول تلك الصداقة، وما تلاها، ستكون لي محطات أخرى مستقبلاً، وليس فقط في ذكرى رحيله، وآمل أن أفعل ذلك قبل أن يهجم الغياب!

جبرا والقدس

تشكّل الأمكنة التي قدر لجبرا ابراهيم جبرا أن يعيش فيها محطات رئيسية في حياته وفي أدبه.

ففي بيت لحم ولد، وهناك عاش طفولته؛ وفي القدس قضى جزءاً من صباه وشبابه الأول، وهناك تعلّم وتكوّن؛ ثم في بريطانيا واصل دراسته ومنها تخرج. وكانت بغداد محطته الأخيرة، إذ عاش فيها معظم حياته، وهناك يرقد الآن.

وإذا كانت الأمكنة تترك تأثيرات بالغة الأهمية على الانسان، أي انسان، فمما لا شك فيه أن تأثيرها على الفنان، في أحيان كثيرة، يكون أقوى وأوضح، وربما حاسماً أيضاً. بمعنى: يصبح المكان مصدراً أساسياً لأعمال الفنان، ويترك بصماته على تلك الأعمال.

وأمكنة الطفولة وأول الشباب أثيرة لأي انسان، الفنان بخاصة، إذ بالاضافة إلى ما تولده من حنين، فإليها يعود بين فترة وأخرى لاستعادة الاكتشافات الأولى، والتعرف من جديد على العناصر والمناخات التي كونت الذاكرة، وأعطت للحواس مذاقاً ومقياساً للتعامل مع الأشياء، وأيضاً طريقةً في الرؤية والحكم.

جبرا لا يشذ عن هذه القاعدة، أو ربما الأصح أن يقال انه يجسد القاعدة بأقوى مظاهرها وأجملها.

صحيح أن الذين عرفوه في محطته الأخيرة، بغداد، لا يخفون اعجابهم بالمعرفة التي يملكها عن العراق، قديماً وحديثاً، وتالياً بالمساهمة التي قدمها في مجالات الأدب والفن، إذ كان أحد أبرز الذين تركوا بصماتهم على الحياة الثقافية في هذا القطر، منذ مطلع الخمسينات وحتى وفاته، خاصة وأنه امتلك، بالاضافة إلى الثقافة الواسعة، الغنية والمتعددة الجوانب، قدرة مميزة على ايصال افكاره، وعلى اقامة علاقات انسانية، كانت، في أحيان كثيرة، مدخلاً إلى خلق ذائقة وقناعات في أوساط واسعة وعديدة.

أكثر من ذلك، بدا جبرا لمن عرفوه من بعد، أو لم يقرأوه كاملاً وبدقة، أن المحطات السابقة في حياته أخذت تتراجع وتتوارى، أو لم تعد تعني له سوى الذكريات، نظراً لاندماجه الكلي في الحياة الثقافية والفنية العراقية، ولأنه لم يكتب إلا القليل عن نشأته وطفولته. أكثر من ذلك شاعت عن جبرا، خلال فترة معينة، انه من منبت ارستوقراطي، نظراً لاهتماماته الفنية، ثم الجهد الذي بذله لاشاعة أفكار وأساليب لم تكن مألوفة في مجالي الفن والموسيقى إلا في أوساط ضيقة، وأيضاً لأنه لم يصور المجتمع من منظور سياسي في رواياته، إذ اكتفى باختيارات من نمط معين.

هذه الصورة التي اريد وضع جبرا في اطارها كان منطلقها التناحر السياسي الذي ساد العراق خلال عقدي الخمسينات والستينات، في الوقت الذي أراد هو ان يكون بعيداً عنه، أو ان يضع مسافة بينه وبين اي انتماء سياسي، لأنه لم يكن يرى في الصيغ المتصارعة ما يلبي قناعاته، اذ يعتبر ان ما يغيّر المجتمع، أي مجتمع: فكر جديد، وهذا ما جعله يركز كل امكانياته وجهده في هذا المجال. يضاف إلى ذلك،

قناعته ان النكبة التي وقعت عام 1948، كشفت خواء المجتمع العربي وتخلفه، وفقدان الأسس التي يمكن أو يواجه بها الهزيمة، مما يستدعي البدء من الفكر، من خلال مراجعة البنى الفكرية التي يقوم عليها المجتمع العربي.

لقد كان هذا المقتلع، المنفي، يحس في أعماقه ان الهزيمة هي حصيلة تخلف عربي في جميع المجالات. وحتى القوى الأجنبية ومؤامراتها ما كان لها أن تنجح، أو أن تفرض صيغاً، لولا المناخ العام المسيطر، والذي من صفاته الاستعداد لتقبل الصيغ المفروضة، أو العجز عن مقاومتها.

ان الفكرة الأساسية التي كانت توجه جبرا: التجديد، الثورة الفكرية، الارتباط بروح العصر، والطريق الى ذلك: المعرفة والابداع.

ثم ان هناك عاملاً أساسياً لا بد من توفره: نقطة انطلاق، أو قاعدة، تتوفر فيها كل عناصر التجديد، لكي تكون بداية العودة الى فلسطين، وهذا ما جعل ارتباطه بالمكان الجديد، العراق، اساسياً الى اقصى حد.

ان المعركة الحقيقية بالنسبة لجبرا هي معركة فكرية ابداعية بالدرجة الأولى، ولأن الادوات التي يحسنها الأدب والفن، فقد انصرف بكليته، وركز كل طاقاته على هذه الأدوات، وفي مكان يمكن ان يكون نقطة الانطلاق، خاصة بعد ان عرف معنى الاغتراب والنفي، واراد ان يثبت جدارته اينما وجد، وأن يقيم بنياناً جديداً وقوياً، لا ليكون بديلاً عن المكان الأول، فلسطين، وانما وسيلة للوصول الى هذا المكان.

ورغم أن هناك الكثير الذي يمكن أن يقال عن كل محطة من محطات جبرا، فإن أكثر ما لفت نظري، ومنذ لقاءاتنا الأولى، ذلك الجذر الفلسطيني الذي يمتد عميقاً، وكأنه جذر سنديانة راسخة، في

ذاكرة جبرا، وكانت القدس بؤرة هذا الاهتمام.

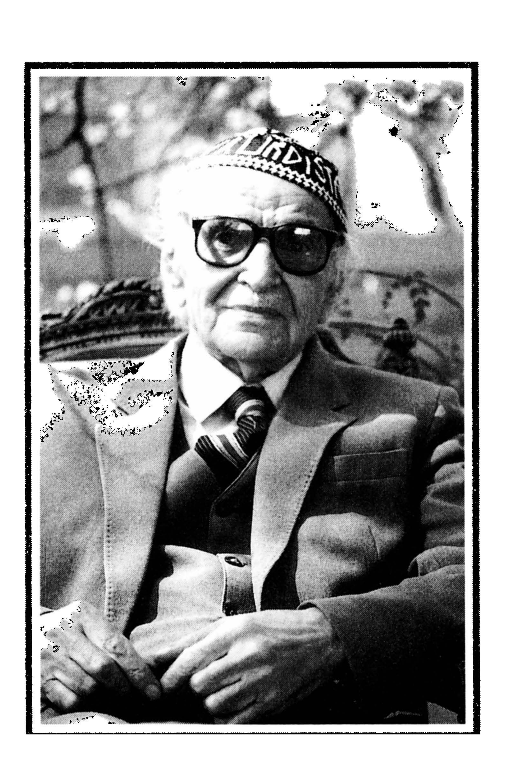
لقد عرفت بيت لحم والقدس من خلال جبرا أكثر مما عرفتهما من مصادر أخرى. واذا كان قد أوفى بالعهد، وقدم طفولته، خاصة التلحمية، في «البئر الأولى»، بحيث تتجسد هذه المدينة بتفاصيلها الحنونة لكل من يقرأ تلك السيرة، فإن المدنية ـ الرمز، القدس، لم تغب لحظة واحدة عن بال جبرا، وإن أخذ التعامل معها طريقة مختلفة عن «البئر الأولى».

القدس لجبرا أكثر من مجرد مدينة كوّنت جزءاً مهماً من ذاكرته، اذ تحمل في ثناياها كل ما تحمله الرموز الكبرى من دلالات وتأثير. فجبالها وصخورها، أزقتها الضيقة، وتلك الأودية المحيطة بها، ثم عبق التاريخ، ورسوخ البشر واستمرارهم فيها، كل هذه، وغيرها الكثير، كانت الأناشيد التي لا يتعب جبرا من تردادها، وقد بثها في حنايا كتبه ودراساته الكثيرة، ولو ان دارساً يعكف على جمع واعادة ترتيب المواد التي كتبها عن القدس، لتبدت لنا، من جديد، حضوراً قوياً آسراً، اذ ان القدس ليست مكاناً جغرافياً فقط، وليست كأية مدينة من المدن الأخرى، انها شيء استثنائي، وهذا ما يجب أن نكتشفه لدى جبرا، الذي يبدو مقدسياً أكثر مما هو من بيت لحم!

كما أن من الخطأ ان نحصر جبرا، ونحن نعيد «قراءته»، في شكل واحد أو محدد من وسائل التعبير، لأن «البئر الأولى» بمقدار ما تعبر عن طفولته في بيت لحم، فإن كل ما ابدعه كان يتضمن جزءاً من شخصيته. حتى الترجمات، كان في اختياره لها تعبيراً عما يجيش في داخله من عواطف أو من تطلعات يريدها أن تكون، ليعبر من خلالها عن موقف أو حلم، أو لكي يحرك المستنقع العربي الراكد. وهذا يستدعي، حين يتم التعامل مع هذا المبدع، الاستثنائي، أن يؤخذ ما يميزه من تعدد، بعين الاعتبار، أي أن الكلمة الروائية وحدها لا تكفي

لاكتشافه، وكذلك الحال بالنسبة لشعره أو لأعماله النقدية ثم التصوير، اذ لا بد ان تؤخذ كلها معاً، وأن تُرتب وتُصنف، لنرى صورته ونتعرف على الهموم والأحلام، ثم المواقف، الثاوية بين حناياه.

واذا كان جبرا من أوائل العرب الذين استخرجوا من التاريخ القديم، خاصة تاريخ ما بين النهرين، رموزاً لها دلالات وتأثير، كتموز وعشتار، وقد شاعت هذه الرموز في الأدب العربي المعاصر، خاصة في الشعر، فإن المدن التي عاش فيها، بيت لحم والقدس تحديداً، وقد كتب عنها الكثير والجميل، جديرة ان تظهر وتتألق من جديد، ليس فقط كمدن الرموز، بل وكمدن الحياة، والتي يجب وتستحق ان تبقى متوهجة في العقل والضمائر، وأن تصبح جزءاً من الأدب والفن المعاصرين، ولعل في ذكرى غياب جبرا الثالثة ما يجعلنا نحاول اكتشافه من جديد، ولنكتشف ايضاً مدى المساهمة التي قدمها للأدب والفن، ولنحس الدماء التي حاول أن يضخها في هذا الجسد العربي الذي طال رقاده لينهض من الغيبوبة، ويبدأ حياة جديدة.



رحلة الجواهري ورحيله:

أسطورة قرن

رحل الجواهري، رحل بعد مائة عام من التمرد والشعر والبحث، وبعد أن تحول إلى اسطورة.

وإذا كان تاريخ الأدب يحدثنا عن مبدعين كانوا كباراً في حياتهم، ثم أخذوا «ينكمشون» بعد رحيلهم، وبمرور الوقت لم يبق منهم إلا الأسماء، وضمن قوائم طويلة، فإن هذا التاريخ يحدثنا عن مبدعين غبنوا في حياتهم، ثم اكتشفوا بعد رحيلهم، ورد إليهم الاعتبار، ثم تحولوا إلى أساطير، لأن الخيال الشعبي بحاجة دائمة إلى الغذاء، ولعل الأسطورة أحد مصادر هذا الغذاء، خاصة حين تضمر أو تجف المصادر الأخرى.

ويحدثنا تاريخ الأدب أيضاً عن مبدعين يتحولون، وهم أحياء، إلى أساطير، ويبقون كذلك بعد رحيلهم، رغم أن هؤلاء قلة، وظواهر نادرة، إلا أنهم موجودون، ولعل الجواهري واحد من هذه القلة النادرة.

فأن لا تُعرف سنة ميلاد شاعر ولد أواخر القرن الماضي، أو أن

يُختلف على هذه السنة، أمر طبيعي، ويكاد يتكرر في حالات عديدة، خاصة حين كانت تؤرخ الولادات بالأحداث الطبيعية، كأن يقال سنة الطوفان أو سنة المحل، أو بالأحداث السياسية الكبيرة، كأن يقال سنة تولي السلطان أو وصول الوالي فلان.

أما أن لا تعرف سنة ميلاد شاعر كالجواهري، أو أن تبقى موضع تساؤل واختلاف، ففي الأمر بُعد إضافي، خاصة وأن السؤال أخذ يتكرر بإلحاح في السنين الأخيرة، وربما من أبعاده الإعجاب الذي يبلغ حد العجب: في هذا العمر المتقدم، والجواهري يأبى أن يشيخ من حيث الشاعرية والذاكرة، كما لا يريد أن يلقي سلاحه.

واكتشف هو، قبل الآخرين، ما يكمن وراء السؤال، لذلك أصبح يعتبر الأمر من جملة أسراره، يلمح إليه، بغموض، دون رغبة لأن يخوض فيه إلى النهاية!

هل كان يخشى الغيرة أو يخاف من الحسد؟

أظن أن الجواهري أحد الذين لا يخافون، ولكن لا يحب «ضيق العين» كما يقال، إذ يحس وكأن وراء سؤال الذين يسألون أنه أخذ من أعمارهم، في الوقت الذي يود لو أنهم تركوه يتدبر أمره مع هذا الزمان!

في الفترة الأخيرة، وأثناء لقاء مع أحد أبناء الجواهري، نجاح، وحين جرى الحديث عن عمر أبيه، وقد أصبح مثل هذا الحديث كاللازمة، تماماً مثل حديث الانكليز عن الطقس، قال نجاح بمرح إن أباه أكمل من العمر قرنا كاملا.. ولكن بالتقويم الهجري!

أما قبل عشرين عاماً، وحين سُئل الجواهري عن عمره، وكان ضمن جماعة، فقد تظاهر أنه لم يسمع السؤال، وحين كرر عليه السؤال تبرع أكبر أبنائه، فرات، وكان موجوداً، أن يجيب، قال: «يتذكر مسنو العائلة أن الجواهري وُلد في نهاية القرن الماضي، أي

سنة 1898 أو 1899، ومعنى ذلك أنه يقترب من. . .» ولم يدعه الجواهري يتابع، صرخ في وجهه بغضب: «انشب (أي اسكت) أنت أكبر مني!» ومضى فرات قبل أبيه، مضى قبل سنة تقريباً، ولم يُعلم الجواهري بغيابه!

وأن يعيش إنسان، كالجواهري، قرناً كاملاً، وهو قرن لا يملكه أي من القرون الأخرى، خاصة في العراق: من الدولة العثمانية، إلى السقوط فالاحتلال البريطاني، ثم ثورة العشرين، فإقامة مملكة أحد أبطالها نوري السعيد، وعبقرية هذا الرجل في تأليب الخصوم وخلق العداوات، ثم انقلاب بكر صدقي فثورة رشيد عالي، فالوثبة ثم حلف بغداد، إلى سقوط النظام الملكي وقيام ثورة تموز 1958، وما تلاها من عواصف وتبدلات بدأت ولم تنته بعد؛ أن يعيش إنسان كالجواهري هذه الأحداث، وأن يكون قريباً منها بنسبة أو أخرى، وبعض الأحيان مشاركاً، أو معارضاً، وباعتباره الناطق الرسمي، وقد انتدب نفسه لهذه المهمة، لشعب مرت عليه تلك الأحداث، لا بد أن يكون إنساناً خارقاً وأقرب إلى الأسطورة.

في يوم ما، إذا أريد التأريخ لعراق القرن العشرين، فإن أحد أهم المصادر: الجواهري. فحين يبدأ، مطلع القرن، وعمره سبعة عشر عاماً، لينشد في الوفود، وحين يكون أحد شعراء ثورة العشرين، ثم ليكون من أقرب الناس إلى الملك فيصل الأول، وبعد ذلك يعبر السنين والعقود، وفي كل منها معارك لا تهدأ ولا تتوقف، والجواهري في طليعة الصفوف ينشد ويحرض ثم يسجل، فإن من خلاله يمكن أن نقرأ تاريخ العراق الحديث.

يصعب أن نجد شاعراً عربياً انخرط في قضايا عصره كالجواهري، إذ بالإضافة إلى كونه شاعراً لا يقارن بأي من معاصريه، فقد كان نائباً لبعض الوقت، وصحفياً لوقت أطول، وكان موالياً لبعض المواقف

ولبعض الأشخاص لكن الصفة التي ميزته انه معارض أبدي. حتى الأحزاب السياسية لم تستطع أن تروضه أو أن تستوعبه، وربما كان شعوره أنه أكبر منها وأكثر تأثيراً.

لا يعني ذلك الاتفاق معه على مواقفه كلها، أو اعتبارها أكثر صحة من مواقف الآخرين، ولكنه ظل يتعامل مع السياسة من موقع انه يمثل العراق كله، وأن ما يعنيه: الأكمل والأجمل، دون الخضوع لليومي والجزئي، أو ما يعتبره السياسي ممكناً. وهذا ما أقام مسافة بينه وبين الأحزاب والسياسيين المحترفين، إلا بمقدار ما يقترب الآخرون منه ومن رؤيته، وليس العكس. كان الجواهري حزباً بمفرده، أو بكلمات أخرى: كان رئيس حزب أفراده الشعب العراقي بأجمعه.

قد يؤخذ على الجواهري بعض المواقف، خاصة في مدح الكبار، لكن الدافع إلى ذلك، أغلب الظن، وأغلب الأحيان، أنه يمارس تقليداً شعرياً له تراثه في الشعر العربي القديم، وأنه مثل كبار الكهنة يمنح بركاته ويعطي لهؤلاء منزلة أو موقعاً هو وحده الذي يمنح ويحجب، وبالتالي فهو أكبر من الممدوح، ولعل في سيرة المتنبي له قدوة.

قد يكون من الضروري، في وقت لاحق، دراسة المسيرة السياسية للجواهري، من أجل فهمها أولاً، ثم من أجل تقييمها بعد ذلك، لأن مثل هذه الدراسة قدر ما تضيء جوانب هامة في مسيرة هذا الشاعر، فإنها تعكس المناخ السياسي الذي كان سائداً، وقد تفسر أيضاً الدوافع الأعمق في بنية الشعر العربي، والذي جعلته، خلافاً لشعر اللغات الأخرى، يعتبر المديح أحد أبرز ميادينه!

وإذا كانت أسطورة الجواهري بدأت بميلاده، ثم امتدت إلى رحلته السياسية، فإن الجوانب الأخرى من حياته لا تقل أهمية: المرأة، الخمرة، المنافي التي اختارها أو اضطر إليها، الأصدقاء الذين عرفهم وعرفوه، رأيه بالشعراء والمبدعين الآخرين، وكيف ينظر إلى العمل

الفني التشكيلي، خاصة وأن عدداً من الفنانين صوروه أو تعاملوا معه.

في هذه الجوانب، وأخرى أيضاً، محطات تستحق أن تسجل في مسيرة هذا الشاعر، وقد يستطاع من خلالها الإطلال على مساحات مغمورة بالظل من حياة الجواهري، وفي الحياة الثقافية عموماً، لمعرفة العلاقة بين أدوات التعبير المختلفة من جهة، وقياس مدى تأثير المبدع بالنتاجات الإبداعية والفنية لعصره ولبيئته الجغرافية، من جهة أخرى.

ولا بد هنا من تسجيل مأثرة إضافية للجواهري ميزته عن الكثيرين من المبدعين الذين عاصروه، فهو من القلائل الذين دونوا مذكراتهم، ونشرها أثناء حياته. وهذه المذكرات تلقي أضواء قوية على مسيرته الشعرية والإنسانية معاً، كما تضع إطاراً تاريخياً، إذ تستعيد المناخ الزمني والنفسي للعديد من المعارك التي خاضها، كما تلقي ضوءاً على الظروف التي نظمت فيها قصائده الهامة.

ويود الإنسان لو أن عدداً ممن عاصروا الجواهري ولازموه، على الأقل من بقي منهم حياً، أن يدلوا بشهاداتهم، وأن تجمع مع شهادات سابقة، كي تكون إضاءة إضافية أثناء قراءة الشاعر من جديد، ولا بد أن تتم هذه الشهادات بمعزل عن المؤثرات الآنية العابرة، والحسابات السياسية التي طغت خلال فترة معينة فصنفت الشعر والأعمال الفنية، وصنفت أصحابها، بتأثير العوامل السياسية وحدها.

ثم ماذا لو أن لعبد اللطيف الشواف، مثلاً، أو من يماثله، أوراقاً دوّن فيها الصورة والظل للجواهري. ان أوراقاً كهذه إن كانت موجودة ستلقي أضواء هامة على مسيرة الجواهري. وماذا لو أن الذين رافقوه، أو كانوا قريبين منه في المحطات الرئيسية، في براغ ولندن ودمشق وموسكو، وغيرها من المحطات، ناهيك عن المحطة المركزية، بغداد، كتبوا شهاداتهم عن الجواهري الإنسان والشاعر؟ ان ذلك لو

حصل يضيف شيئاً هاماً في قراءة الشاعر، ومعرفة خلفية الكثير من قصائده.

إن الجواهري وهو ينخرط في قضايا عصره، ويؤرخ له، لم يقدم أي تنازل من الناحية الفنية، فقد كان شاعراً قبل أن يكون أي شيء آخر. ولأنه شاعر فذ فقد طوع الشعر لكي يستجيب للقضايا التي تصدى لها، بمعنى آخر: لم تمنع الطريقة الكلاسيكية التي اعتمدها الجواهري في أن تلبي راهنية الحدث والشعر معاً، وتكون عصرية إلى أبعد الحدود، ولعل هذا نابع من أمرين:

الأول: الفكر الذي كان وراء القصيدة، وجعلها تختار هذا الموضوع وذاك البناء، بحيث تعتبر قصيدة الجواهري أكثر حداثة من الكثير الذي يدعي هذه الصفة.

وتفريعاً عن هذه النقطة: إن من سوء حظ القصيدة الكلاسيكية أن أغلب الذين تعاملوا بها لم يكونوا شعراء أصلاً، كانوا نظامين أكثر من أي شيء آخر.

الآن، بغياب الجواهري، بعد أن غاب قبله بدوي الجبل، تنتهي أعصر الشعر العربي الكلاسيكي، خاصة وأن عصراً شعرياً جديداً قد بدأ منذ خمسينيات هذا القرن، وقد غيّر هذا الشعر في الذائقة والدور.

الثاني: ان الجواهري، بعد المتنبي، يعتبر من أكثر الشعراء العرب إلماماً وغراماً باللغة. فمعرفته باللغة العربية ليست آتية من المعاجم وحدها، من حيث دقة المعنى وسلامة الاشتقاق، إنما من خلال الوصول إلى الجذر الأول للكلمة، ثم نفض ما علق بها من غبار، ودفعها إلى الهواء والنور لتبدأ الحياة من جديد. إن اللغة على لهاة الجواهري تبدأ رحلة جديدة، فالمفردة رغم غرابتها بعض الأحيان، إلا أن النسغ الحي الذي تمتلىء به يجعلها قادرة على أن تكون جديدة باستمرار، وهذا، بالتحديد، ما يجعل شعره بمقدار ما يبدو وثيق الصلة

بالعصر، فإنه، في الوقت نفسه استمرار عضوي للشعر العربي في أبهى عصوره حتى ليبدو الجواهري وكأنه خدن للمتنبي وأبي تمام.

لغة الجواهري، وتالياً شعره، ليس فيهما الجمال المصنوع أو الزخارف المستعارة. فيهما لغة البداوة، والجمال الطبيعي، إضافة إلى شيء من الخشونة وبعض التقشف، الأمر الذي يقتضي جهداً من أجل التعامل معهما، لكن ما أن يدخل المرء عالمه حتى يصبح مأخوذاً، وربما أسيراً لهذا العالم. وهذا ما يفسر أن الكثير من شعره يتردد على ألسنة الناس، خاصة في العراق. كما يتردد شعر المتنبي على ألسنة العرب منذ أن قال المتنبي شعره وحتى الآن.

غياب الجواهري، وقد بلغ المائة، ولا يهم أن تكون هجرية أو ميلادية، جعل القرن العشرين يكتسب واحدة من الصفات المهمة: القرن الذي احتضن الجواهري، وأفرد له مكاناً بارزاً فيه، تماماً كما كان القرن الرابع الهجري، حين أبرز الوجه الأكمل للحضارة العربية الإسلامية، واحتضن أهم شعراء وكتّاب العربية.

مضى أبو فرات بعد أن تمرد وتحدى ودخل معارك كبرى، لكن من قبل أن يمضي عاش، وخلال المائة سنة التي قضاها فوق الأرض قدم إنجازاً شعرياً مميزاً سوف تتذكره مئات السنين القادمة، ولعل هذا الإنجاز هو الباقي، في الوقت الذي تنتهي أشياء كثيرة قبل أن يوارى أصحابها التراب.

الجواهري والسياسة

العصر الذي عاش فيه الجواهري هو عصر السياسة بامتياز: لا أحد يستطيع أن يهرب منها، ولا أحد يستطيع أن يأمن نتائجها، وأن يكون مطمئناً لخطواته فيها. فالامبراطورية العثمانية تتقوّض، والاستعمار الأوروبي يتقدم، والشعوب التي طالما عانت تحاول تحقيق بعض أحلامها، لكن القوى الغاشمة تقف في وجهها. وهكذا تكون أول خسارة للجواهري فقدان الأب الذي عاد من معركة الكوت الثانية منهكاً ليموت في اليوم التالي، وبرحيل الأب، كما يقول الجواهري «خرج الشاعر الحبيس من جبة الفقيه ورجل الدين التي فرضت عليّ».

بعد حصار النجف وثورة العشرين أصبح الجواهري شاعراً وسياسياً معاً، وظلت هاتان الصفتان تلازمانه حتى اللحظات الأخيرة من حياته. وإذا كانت شاعرية الجواهري لا تحتمل الاختلاف، أو حتى التباين، فإن السياسة، أو السياسات التي اتبعها، والمواقف التي اتخذها، تحتمل الاجتهاد أو ربما الاختلاف، في بعض الأحيان. وقد يمثل هذا جزءاً من أهميته وشيئاً من تفرّده.

فقبل نشوء الأحزاب بالمعنى الدقيق والواسع، كانت الصلة بالحاكم ومحاولة التأثير عليه تشكّل إمكانية حمل هذا الحاكم على اتباع سياسة

رشيدة وفي مصلحة الأغلبية، وهذا ما جعل الجواهري في بلاط فيصل الأول. وحين كانت الصحيفة لسان حال الناس، والمعبّرة عن أحلامهم ومطالبهم كان الجواهري من أوائل الذين أنشأوا الصحف، وكانت الصحف التي أنشأها تخوض معارك ضارية، الأمر الذي أدى إلى إغلاقها الواحدة بعد الأخرى. أما حين نشأت الأحزاب الوطنية والتقدمية فقد اختار الجواهري أن يكون قريباً منها، ومستقلاً عنها في آن واحد، وعن هذا يقول في مذكراته: «إن جريدتي، الرأي العام، كانت تلم كل الجماهير المتمثلة في الأحزاب الوطنية والتقدمية». أما وهو يترشح للنيابة، وقد أثار الأمر الاستغراب، نظراً لانتفاء الجدوى، فيرد الجواهري: «قد يتساءل، كما قلت، الكثيرون عن ذلك كله، وهم يتوقعون مني، وأنا المغامر والمقامر والرافض في حياتي كلها، أن أكون في غنى عن كل المناصب والمراتب... إن الجواب الوحيد، وشبه المقنع، لديّ، وربما كان المقنع للمتسائل نفسه، هو انني وبصراحة كنت وما أزال في ذلك الغنى المنشود عن كل تلك المطامح سوى اهتمامي، وأحياناً استماتتي في أن أكون في الذروة من أعلى المنابر وأشدها التصاقاً بالجماهير، والذي من خلاله، وليس هناك بديل عنه، أُسمع الناس والتاريخ ما أريد أن أقوله».

* * *

كان إذاً، لدى الجواهري ما يريد أن يقوله في السياسة، وقد قاله مرات كثيرة، وبصوت عال، وغالباً ما كان ثمن هذا القول: إغلاق الصحيفة، السجن، الغرامة، وكان هناك أيضاً المنفى. والمنفى علامة فارقة ومهمة في حياة الجواهري وفي شعره.

المنفى بالنسبة للجواهري ليس مجرد الاضطرار لتغيير مكان الإقامة، والعيش في مكان آخر، خصوصاً إذا كان ذلك المكان عربياً، لأن جميع هذه البلاد وطنه، وهو الذي يقول:

أحقاً بيننا اختلفت حدودٌ
وما اختلف الطريق ولا الترابُ
ولا افترقت وجوه عن وجوه
ولا الضاد الفصيح ولا الكتابُ

وإنما المنفى ذلك الغياب للمكان الأليف، للجمال الذي يتوق إليه الإنسان، للودّ الحقيقي الذي يجمع الناس، وأيضاً غياب تلك اللهفة التي تدفع المرء للبحث والتحدي وإعادة المحاولة مرة بعد أخرى. وهذا ما يجعل المنفى أكثر من مجرد الغربة في المكان.

فالجواهري الذي قال، ومنذ العشرينات، وعن ثورة العشرين تحديداً: «لعل الذي ولى من الدهر راجع» هو الذي كان يحدو ويهلل، يبكي ويزمجر، مثل كاهنات سومر، أو مثل عزاءات كربلاء في قصيدته «يا ابن الثمانين»، وكأنه يستحضر، إضافة إلى المكان، الزمان كله ليكون شاهداً.

إن القرابة بين الجواهري والمتنبي لا تقاس فقط بالمكان، أو بذلك الإلهام الفذ، وكأنهما رضعا من ذات الثدي، بل وتقاس أيضاً بتلك الحرقة الداخلية، وبذلك التوق إلى شيء يحسانه وإن يصعب إدراكه أو تحديده.

لقد كانا مكلفين، بمعنى ما، بإصلاح كون لا يمكن إصلاحه، ولذلك كان الشعر هو الكون الموازي أو البديل.

* * *

فإذا عدنا إلى السياسة مرة أخرى، نجد أن الجواهري اكتسب، ومنذ البداية، صفة، ربما غريزية، وقد تكون من مؤثرات بداوة النجف، تدله إلى الاتجاه الصحيح، إذْ ما مرّ حدث في العراق، أو في المنطقة العربية، إلا وكان له موقف، وكان له صوت مسموع، وهذا ما جعله حاضراً ومؤثراً باستمرار، وما جعل قصائده على كل شفة ولسان. ولا

حاجة هنا لتعداد الأحداث التي إذا ذُكرت تقترن مباشرة بالقصائد التي قالها الجواهري.

من خلال تأكيد هذه الصفة، يمكن القول إن الجواهري، استراتيجياً، كان في الموقع الصحيح، لكن طبيعة الإشكالية التي نشأت منذ وقت مبكر، ولا تزال قائمة إلى الآن، بين المنظمة السياسية أو السلطة السياسية وبين المبدع، انعكست سلباً على الطرفين في حالات كثيرة.

فإذا كانت للجواهري، المبدع الفرد، مواقف واجتهادات، قد يُختلف معه عليها، فماذا يمكن القول حول ما تفرضه المنظمة السياسية على المبدع من الطاعة والامتثال لكل ما يصدر عنها، وتريده أيضاً أن يكون مجرد داعية ومحرّض؟ وماذا إذا تدخلت المنظمة في عملية الإبداع ذاتها؟

قد يكون من الطريف، وما له دلالة أيضاً، رواية حادثة وقعت للجواهري، إذْ حين طلب رأياً سياسياً من منظمة تقدمية حول قصيدة بمناسبة معيّنة أرسلت إليه المنظمة أحد مسؤوليها، وصدف أن كان أرمنياً، ومعرفته باللغة العربية محدودة، وبدل أن يناقش هذا المسؤول الأمر من الجانب السياسي، أخذ يبدي رأياً بالقصيدة من الناحية الشعرية، ولكم أن تتصوروا كيف يمكن أن يكون رد فعل الجواهري!

* * *

الأمر الآخر الذي تجدر الإشارة إليه، للدلالة على الحس السليم للجواهري السياسي، هو الموقف الذي اتخذه هنا، في بيروت، حين اجتمعت الأحزاب والشخصيات العراقية المعارضة بعد الاجتياح الأميركي للعراق، إذْ في الوقت الذي تعالت الأصوات لإدانة النظام العراقي والمطالبة بإسقاطه، كان الجواهري يدين، بالدرجة الأولى، الغزو الأميركي، ويطالب بالوقوف في وجهه دون أن ينسى الأمور

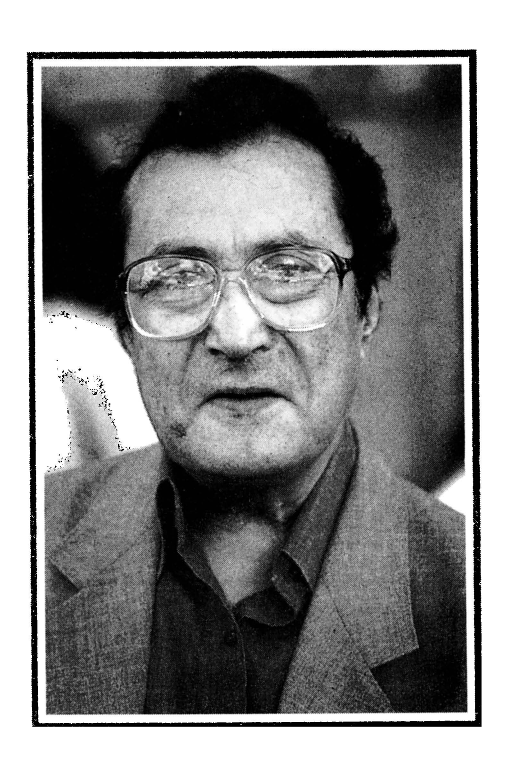
الأخرى بطبيعة الحال، وأعلن، وقد تجاوز التسعين بسنوات، أنه مستعد أن يكون ضمن العشرة الأوائل لمواجهة الغزو في البصرة.

باختصار شديد: كان الجواهري صائباً في استراتيجيته السياسية، أما في التفاصيل أو في بعض المواقف التكتيكية فالأمر يحتمل أكثر من قراءة، مما يتطلب تحديداً جديداً وعلاقة جديدة بين المثقف والسياسة.

لقد قال الجواهري، حين رفض ذات مرة الذهاب إلى البلاط الملكي، رغم الإلحاح على ضرورة مجيئه، قال: «ألا ليت الإنسان ينسجم مع نفسه دائماً».

لقد مضى الجواهري، لكنه يبدأ الآن، فإذا كان كبيراً في شعره، وكان كبيراً في المواقف الأساسية التي تستدعي الشجاعة والتضحية، وكان مثل المتنبي حين تدعو الضرورة، فإن الأجيال القادمة سوف تكتشف أن الجواهري أحد بناة اللغة العربية، وهم بالنتيجة قلائل، وأحد الذين جعلوا الشعر في القلوب، وعلى كل لهاة، وسوف نعتز، كجيل، اننا عشنا في زمن الجواهري.

سلاماً أبا فرات حياً، لأنك لا تموت... أبداً.



غائب فرمان

وآلام السيد معروف

تعاودني الرغبة، فترة بعد أخرى، لقراءة «آلام السيد معروف»، وكأني بحاجة لمعرفة غائب طعمة فرمان أكثر مما أعرفه، أو كأنه بحاجة إلى اكتشاف جديد مرة بعد أخرى. فهذه الرواية بقدر ما تحكي عن السيد معروف، الإنسان النكرة، المضطهد، المحروم، عاشق الغروب، وتعكس بالتالي حياة مئات الآلاف من الذين يشبهونه حتى بالتفاصيل الصغيرة، وتكتب تاريخ الناس المجهولين الذين يصنعون الحياة الحقيقية على هذه الأرض، فإن هذه الرواية تحكي بالقدر نفسه عن كاتبها، وكأنها، فيما يبدو لي، سيرة ذاتية، بمعنى ما. انها مليئة بالغربة واللوعة والحنين، وتحكي عن أحلام مبددة وعن كهولة صعبة، وتقول بكلمات خافتة الجرس، ولكنها كاشفة إلى حد العري، كم هي الآلام التي يعانيها المنفي وكم هي الهلوسات التي تملأ أيامه ولياليه.

صحيح أن غربة السيد معروف بدأت حين بدأ يفقد صلاته بالآخرين الذين حوله، فآثر الوحدة، وأدمن المقهى وهام بالغروب ينتظره ويتابعه ثم يغرق فيه، فإن الغربة الأخرى، غربة الأمكنة التي عاشها غائب في

سنواته الأخيرة، جعلته يحن إلى حياة من نمط آخر، وإلى ذكريات أخذت تبتعد وتغيب، ولا سبيل لاستعادتها إلا بالغرق فيها من جديد، ولو على شكل أحلام، وهذا ما مكنه من أن يخلق هذه الشخصية ـ المرآة، وأيضاً، للحالة التي عانى منها إلى درجة البكاء ثم الاختناق. إن شخصية السيد معروف التي تبدو بهذا التألق، رغم تبددها، تعتبر من أكثر الشخصيات نضوجاً واكتمالاً في الرواية العربية.

هذه الرواية، رغم صغر حجمها، تلخص غائب طعمة فرمان على أحسن الوجوه، وتدلل على مدى المعاناة في مشواره الروائي والحياتي معاً. فهذا المشوار الذي بدا قوياً في النخلة والجيران، وما لبث أن تراخى، قليلاً، في روايات أخرى، استعاد قوته في آلام السيد معروف. ليس ذلك فقط، ان اللغة التي ميزت هذه الرواية تجعلها مختلفة عن الروايات الأخرى، إذ بالإضافة إلى الثراء، فقد تشذبت وتطورت قياساً لروايته الأولى، وأعتقد أن هذه القضية جديرة بالدراسة المدققة، خاصة وأن غائب من أوائل الروائيين العرب الذين شغلتهم قضية اللغة، وقدموا إسهاماً في تطويرها وتطويعها من أجل أن تكون قريبة من لغة الحياة اليومية. الفرق بين النخلة والجيران وآلام السيد معروف، رغم شبه الجوين، ان ذلك الغرق في العامية المحلية الذي ميز الرواية الأولى، تم تجاوزه إلى ما يمكن اعتباره اللغة الأكثر ملاءمة في آلام السيد معروف، خاصة وأن غائب لم يعد يوجه روايته إلى قارىء بغدادي فقط وإنما إلى قارىء يمتد على مساحة الأرض العربية.

افترض أن لغة النخلة والجيران، رغم إيحاءاتها وظلالها، ظلت بعيدة، إلى حد ما، وصعبة على غير القارىء العراقي، وربما البغدادي على وجه التحديد، وهذا مما ساهم في إضعاف تأثيرها، أولاً كانتشار، وثانياً في عدم خلق تيار روائي. ولقد انتبه غائب للأمر

وحاول أن يتداركه في رواياته اللاحقة، وربما وصل إلى ما كان يريد في آلام السيد معروف.

ولا يقتصر الأمر على اللغة وحدها، فإن البناء الروائي الذي كان يصاب بالتعب في بعض الروايات، هو في آلام السيد معروف مشدود متناسق، خاصة وأن الأحداث تجري في مساحة ضيقة مكانياً وزمنياً، وربما هذا ما دعا غائب أن لا يطلق على آلام السيد معروف اسم رواية، وأن ينشرها مع قصص أخرى.

أما الاستفادة من التراث، وهذا الكم من الإسقاطات التي لجأ إليها، وقد فعل ذلك بحرية ومرونة باستخدام الجاحظ والزمخشري والمتنبي وغيرهم، فإن القارىء يستغرب المقدرة الكبيرة على تنظيم الفوضى وتوظيفها ضمن رؤية مدروسة ومعاصرة، الأمر الذي نفتقده في الكثير من الكتابات الروائية العربية المستخدمة للتراث، إذ تحوله، أغلب الأحيان، إلى «مونتاج» غير محكم الصنع أو الارتباط، مما يجعله مقحماً أو ناتئاً وليس جزءاً من البناء العضوي للعمل.

لقد استطاع غائب في هذه الرواية، ومن خلال شخصية مميزة انتقاها ببراعة وعناية، أن يجعل التراث في خدمة العمل وجزءاً منه. وهذه البساطة، الأقرب إلى العفوية، التي كانت تتوارد فيها الأقوال والأفكار، شديدة المكر والإتقان في آن واحد، وأدت إلى إضافات مهمة في تعزيز بنية الشخصية الروائية، دون الاتكاء المبالغ فيه، أو الظاهر، على التراث بمعناه السائد.

فإذا انتقلنا إلى الجانب الآخر في مشوار غائب، وألقينا نظرة على الحياة التي عاشها، والأمكنة التي عاش فيها، ومدى المعاناة، خاصة في السنوات الأخيرة، نتيجة الغربة الطويلة، والعمل الذي اضطر إلى ممارسته من أجل تأمين شروط الحياة والاستمرار، وذلك الحنين الذي كان يتآكله للكتابة الإبداعية، إضافة إلى المرض، خاصة في العينين،

والذي كان يحد من مقدرته، ثم الابتزاز الذي تعرض له نتيجة حرمانه من جواز السفر أو تجديده، إذا أخذنا هذه الأمور، وأخرى غيرها، بعين الاعتبار، نستطيع أن ندرك بوضوح أكبر لماذا اختار هذه الشخصية الروائية، وماذا أراد أن يقول من خلالها.

ان السيد معروف شخص وحالة في نفس الوقت وبنفس القدر. أي خاص وعام معاً، ومن خلاله نكتشف كم يعاني الكثيرون في هذه الحياة، وكم يتعرضون للاضطهاد وسوء الفهم والسخرية والانكار والحرمان. كل ذلك يتم دون شعور بالذنب من قبل الأقوياء، من الطغاة، وفي بعض الأحيان دون شعور أو رأفة من أقرب الناس وأكثرهم التصاقاً أو علاقة. فالأم التي لا تغادر سريرها، نتيجة المرض، والتي كافحت لتربية الابن والبنتين، فإنها، رغم الحنان والتضحية، تمارس على الأولاد اضطهاداً من نوع آخر، هو إرث المجتمع، حين ترفض أن تزوج الابنة الصغرى لأن أختها الأكبر سناً لم تتزوج، أو حين تعتبر هؤلاء الأبناء نوعاً من الملكية لا تريد أن تفرط بها أو تتنازل عنها، وهكذا يشيع في البيت جو الموت والفناء، ويغلفه الصمت وانتظار ما لا يأتي ولا يتحقق!

فإذا كانت الدائرة الصغرى، البيت، بهذه القتامة والتفكك، رغم الحنان المرضي، فكيف تكون الدوائر الأكبر: رؤساء العمل وأولياء الأمور والأغنياء والقادرين على الفرض والمتعطشين للاضطهاد أو السخرية؟

إن الصور التي يرسمها غائب في هذه الرواية شديدة الكآبة والقسوة، ليس فقط للاضطهاد الاجتماعي وإنما للاضطهاد النفسي أيضاً، وهي تطال الكثيرين، أي إنسان القاع، وتتحدث باسمه مباشرة. ومن خلال تلك الصور نكتشف الوجوه، وجوهنا، ونكتشف مرارة الحياة التي نعيشها كل يوم، ونكتشف أيضاً، وبوضوح شديد، وجه

غائب طعمة فرمان المليء باللوعة والندوب والحنين.

صحيح أن الروائي وهو يكتب، أغلب الأحيان، فإن جانب الخيال يحتل مساحة كبيرة، لكن حياته، التجربة التي عاشها، الأشواق التي تملأ قلبه، كثيراً ما تبدت هنا وهناك، من خلال فكرة أو موقف أو رغبة، وهذه الأمور متناثرة، وأغلب الأحيان مموهة، وبالتالي هناك فرق، وربما كبير، بين الرواية والسيرة الذاتية. ولذلك فإن احتمال الخطأ كبير في حال المطابقة بين الكاتب والشخصية التي يقدمها.

فالسيد معروف شخصية روائية بكل تأكيد، وليس هناك شبه ظاهري بينه وبين الكاتب، إضافة إلى اختلاف الوسطين والمستوى والهموم، ولكن العناية التي خص بها غائب هذه الشخصية، والحب الذي كان يكنه لها، والأفكار التي عبرت عنها، إضافة إلى روح السخرية المرة التي ميزتها، تجعل لها منزلة خاصة ومتميزة، مما يشي بأمور كثيرة. يضاف إلى ذلك أن حالة الهلوسة، نتيجة السكر أو الجنون، كثيراً ما تكون قناعاً ملائماً لقول أشياء عديدة يتردد الكاتب في قولها في حالات أخرى.

ثم هذه الرغبة في إجراء محاكمة علنية، وفي الهواء الطلق، ليس لمدير السيد معروف فقط، وإنما لمجتمع بكامله، بأفكاره ومؤسساته وعلاقاته، وإصدار أحكام لها صفة القيمة، كل ذلك يدل على تصفية حساب وعلى موقف، مما يستدعي قراءة من نمط خاص للرواية، والتعامل معها ضمن هذا المنظور. إذ كثيراً ما تستبد الرغبة بالكاتب في أن يتجاوز التحفظ والخوف، وأن يصدر أحكام قيمة حتى على نفسه! ويبدو لي أن شيئاً مثل هذا يمكن أن نلحظه في «آلام السيد معروف».

إن قراءة من هذا النوع تجعلنا نرى الأشخاص والوقائع والمسارات تتجاوز الأحداث الواردة فيها إلى رؤية المجتمع العراقي كله في إحدى مراحل انتقاله وصراعه، وتمكننا بالتالي من فهم العوامل والأفكار

والأشواق التي تعتمل في هذا المجتمع وتحركه، وأيضاً ما ينتظره من احتمالات.

فالسيد معروف الحزين المسحوق لا ينسى لحظة واحدة انه إنسان، وأن له من الحقوق المهدورة ما يجعله رافضاً وناقماً وعنيداً، وأخيراً غير مستعد للتسليم، وهذا ما يجعل مطلب التغيير ليس مجرد رغبة أو حلم، وإنما حالة راهنة وهدفاً أساسياً، ومن هنا تتبدى الشخصية الروائية، وبالتحديد السيد معروف، الذي لا يخفي مشاعره ولا يموهها، بل ويصر في اللحظات الأخيرة على التأكيد أن من حقه أن يكون جزءاً من التاريخ الحقيقي، لا أن يقتصر التاريخ على القادة والأقوياء والأغنياء، ويغيّب متعمداً الصناع الحقيقيين للتاريخ.

وإذا كنت قد بدأت هذه المقالة بأن كل قراءة جديدة لـ «آلام السيد معروف» تثير أسئلة وأفكاراً، وتستدعي المناقشة أيضاً، فإن لدي قناعة السيد معروف: ان موفق لم يمت، ولا يمكن أن أطلق عليه اسم أو وصف المرحوم، وكذلك الحال بالنسبة لغائب طعمة فرمان: انه لم يمت، ولا يمكن أن يموت، لأن فيما ترك من أعمال نراه يتجدد ويشمخ ويساعدنا على فهم مجتمع لا يزال بالنسبة للكثيرين سراً غير قابل للفهم أو التفسير، المجتمع العراقي، بحزنه وعذاباته وأيضاً بأشواقه التي لا تنتهي وأحلامه التي لا تتوقف، حتى في أصعب اللحظات وأكثرها قسوة.

يقول السيد معروف في نهاية الرواية: «لو كان التاريخ هو تاريخ البشر حقاً لكان تاريخي» ويمكن القول أيضاً: لو أن المنطق والقانون كانا أساس العلاقات بين البشر، خاصة في بلادنا وفي هذه المرحلة بالذات، لكان غائب طعمة فرمان لا يزال حياً، وفي مكانه الطبيعي، في بغداد، ينعم بالحرية وبحياة إنسانية كريمة، لكن علينا أن ننتظر، وربما فترة طويلة، قبل أن يسود المنطق ويحكم القانون.

المنفى والمدينة الأولى

.. وجواز السفر(*)

لا أعرف ماذا أقول عن غائب أو كيف أقوله، فأنا، حتى هذه اللحظة، لا أصدق، ولا أوافق أيضاً، ان غائب غاب، ويجب أن نتحدث عنه بصيغة الماضي. أكثر من ذلك لا زلت أنتظر جوابه على الرسالة التي بعثتُ بها إليه في تموز الماضي، وقد حملها الصديق عصام خفاجي. لكن غائب بدل المجيء إلى برلين ذهب إلى الجزائر ليلتقي بشقيقته. قلت في نفسي: الشوق إلى الأهل، ولتذكّر بعض التفاصيل الصغيرة لتكون جزءاً من الرواية القادمة! فهذا البغدادي الذي يحمل بغداده معه أينما ذهب، ولا يتعب من النظر إليها كما ينظر الطفل إلى لعبته، بحاجة إلى رائحة بغداد وشمسها، وبحاجة إلى من كان معه في أيام بعيدة وليس مثل الأقارب والأصدقاء من يستطيع استحضار تلك الأيام!

(*) ألقيت في ندوة لمناسبة رحيل الروائي غائب طعمة فرمان.

هكذا كان التصوّر، وهكذا كان التوقّع والأمل أيضاً.

وهل أقول إنه لا يزال؟

ربما تعب غائب أو ملّ، ولا أريد أن أقول إنه يئس. فبعد أن عاش أربعين سنة تقريباً في المنفى، والمنفى عادة شديد البرودة والقسوة، خاصة في بلد بعيد مثل موسكو، فلا بد أن يكون قد شعر بالتعب، وأراد أن يستريح، ولذلك أخذ غفوة صغيرة لا بد أن يعود بعدها، الأمر الذي يجعلنا نتحمل وننتظر، أما أن يكون غائب قد غاب إلى الأبد فهذا ما لا يمكن تصوره.

أعتقد أن الموت، في بعض الأحيان، خدعة، وإذا تأكد يكون تخلياً وغدراً، وأن الذي مات اختار الطريق الأسهل، ولم يعد يأبه بمشاعر الآخرين ومواقفهم، فهل يحتمل أن يكون غائب اختار الطريق السهل؟ أو أنه لا يزال يحاور ويداور كما تعامل مع المنفى طوال العقود الماضية؟

في رسالتي الأخيرة طلبت إليه بإلحاح أن نجند كل قوانا من أجل أن نجعل ما تبقى من القرن الذي نعيش فيه عقداً من أجل الحرية، أن نرفع أصواتنا عالياً من أجل الحقوق الأساسية للإنسان، أن نفضح القمع والديكتاتورية، وأن نحرّض الناس من أجل انتزاع حقوقهم الأساسية. وكنت أتوقّع أن يكون ردّه، مثل كل مرة، شديد الحماس والتأييد لهذا الاقتراح، لكن عندما طوى الجزيرة وجاء الخبر، ان غائب استقال نهائياً، ولا يريد أن يستمر في لعبة الحياة السمجة، فزعت بآمالي إلى الكذب، كما يقول المتنبي، ولا أزال، حتى هذه اللحظة، أعيش بهذه الآمال.

ومرة أخرى، لا أعرف ماذا أقول عن غائب أو كيف أقوله.

إنها المرة الأولى في حياتي التي أتكلم فيها، أمام جمهور، عن راجل عزيز. ولذلك أجد نفسي حائراً مرتبكاً لا أعرف ماذا أقول،

وأتساءل: ما فائدة القول بعد فوات الأوان؟

وأمس حين طلب إليّ الأصدقاء أن أساهم وأشارك بهذه المناسبة كنت أميل إلى الرفض، وكنت أعتقد أن الطريقة الوحيدة لإبقاء غائب حياً أن تبقى أعماله حية ومستمرة، ولأني لم أهيىء بحثاً، فإن مشاركتي لن تكون أكثر من لفت نظر إلى بعض الأمور التي أعتبرها أكثر أهمية في شخص غائب الإنسان وغائب الفنان، وهذه الأمور جديرة بالدراسة والمتابعة.

من هذه الأمور:

1 ـ المنفى: لا أعتقد أن كاتباً عربياً عاش المنفى كما عاشه غائب، وليس أي منفى: الصين والاتحاد السوفياتي، حيث الاختلاف الكلّي من حيث اللغة والطقس والعادات. صحيح أن عدد المنفيين من الكتّاب العرب كبير، ويزداد سنة بعد أخرى، لكن معظم هؤلاء عاشوا فترات قصيرة نسبياً خارج إطار اللغة، وغالباً ما عادوا كما تعود الأسماك إلى المياه الدافئة، إلى لغتهم، إلى الشعب الجار، انتظاراً لرحلة العودة.

غائب عاش المنفى البعيد، وهذا المنفى ترك ندوباً لا تُمحى من روحه. يقول لي في إحدى رسائله: «مضى «قرن» دون أن نتراسل. قبل أسبوع رجعت من سوريا، حيث مكثتُ هناك شهراً. تكلمت فيها بالعربي، وشتمت بالعربي، وكل شيء قمت به كان بالعربي. تصوّر أي نشوة يحسّ بها العربي القادم من الخارج حين يستخدم لسانه بطلاقة ودون تعثّر، ودون خوف من الاكتشاف بأنه أجنبي».

ويضيف في الرسالة ذاتها: «رحلتي إلى سوريا مفيدة ومؤثرة في نفس الوقت. اننا كلما ابتعدنا عن العالم العربي وعدنا إليه نحس بأن كلينا، نحن والعالم العربي، قد تغيّر، وأصبحت المشقة كبيرة لمعرفته».

إن المنفى بالنسبة لغائب ليس فقط الهجرة من الوطن، وإنما الهجرة من اللغة، ولذلك يستعيض الكثير من الكتّاب باللغة يستظلون بها لحمايتهم ما داموا قد اضطروا لهجرة الوطن، أما أن تستحكم الهجرتان، هجرة الوطن واللغة معاً، فعندئذٍ يصبح المنفى شديد القسوة ولا يرحم، وهذا الإحساس بارز وحاد في روح غائب.

أية نشوة يحس بها الإنسان حين يشتم بلغته. هذا الحق المتاح لأي إنسان يصبح أمنية لغائب، وخلال شهر من زيارة بلد عربي، وليس العودة إلى بغداد، يحمل معه زوادة تكفيه لبضع سنين!

ولذلك فإن معنى المنفى وتأثيره على هذا الكاتب يختلف كثيراً عن كتّاب آخرين، ولأن غائب عاش فترة طويلة جداً في الأمكنة البعيدة، لذلك فإن الشعور بالنفي يصبح بالنسبة له عقاباً، لا يطيق استمراره، لكن لا يستطيع ردّه. إذّ يقول لي في إحدى رسائله: «ونحن الذين ألفنا (كيف أقول ألفنا؟) طول الشتاء وقصر الصيف نتشوق إلى الشمس شوق الرضيع إلى حليب أمه... آه، الشمس، الشمس، إنها زائرة من عالم آخر تطل علينا فتثلج قلوبنا (تصور إنني ما أزال أستخدم تعبير الصحراوي، مع أن الثلج مبتذل هنا ولا أحبه. لا سيما إذا اختلط بالأوحال وبما يُرش من رمل اصطناعي حتى لا ينزلق الناس والسيارات) لقد تذكرت الشمس فأطلت، فمرحباً بالشمس ورمال الصحراء الحقيقية».

إن هذا المقطع الصغير يلخص قضايا بالغة الأهمية والحساسية، ويدلل في أية حالة نفسية كان يعيش وكم كان يعاني.

الشمس التي نهرب منها، نتّقيها، تُثلج قلب غائب، تُفرحه، يتمناها. إنها تذكّره بمدينته، بدفء العائلة، بأيام الطفولة، ولذلك يتكلم عنها بهذه الشاعرية. ليس الشمس فقط حتى الرمال الصحراوية، العدو الخطر لسكان المنطقة، تصبح أمنية لهذا المنفى البعيد.

الآن، كيف نستطيع أن نكتشف آثار المنفى في كتابات غائب، وكيف عبّر عنها؟ أعتقد أن عدداً من أبطال قصصه يعيشون هذه الحالة، ويلخّصونها بأشكال متعددة، وبعض الأحيان متباينة. وهذا ما يقتضي دراسة مسهبة، تأخذ حالات مشخصة، لكي نتبين من خلالها حجم هذا الغول الذي تحكّم طويلاً بحياة غائب إلى أن قتله.

إنني بهذه الوقفة الصغيرة حول المنفى، فقط لألفت النظر إلى ضرورة تصدّي أحد لدراسته.

2 ـ المدينة الأولى

علاقة الكاتب بمدينته، بالمدينة الأولى، علاقة خاصة، استثنائية في آن واحد، إذْ مهما ابتعد لا بد أن يعود إليها، وهذه العودة تتمثل بأشكال عديدة. إنها النبع الذي يمتد في أعماقه، ويمنحه باستمرار مادة للكتابة والذكرى. ويبدو لي أن المدينة الحلم كلما ابتعدت جغرافياً كلما أصبحت أقرب إلى الكاتب.

وغائب يمثل هذه الحالة بشكل نموذجي. فبغداد بالنسبة له ليست مجرد مدينة، مكان، وإنما هي كل شيء. ومهما شرّق أو غرب، تظل قبلته يصلي لها ليل نهار.

لا أعتقد أن كاتباً عراقياً كتب عن بغداد كما كتب غائب. كتب عنها من الداخل، في جميع الفصول، في كل الأوقات. وربما إذا أردنا أن نعود للتعرف على بغداد أواخر الأربعينات والخمسينات، لا بد أن نعود إلى ما كتبه غائب.

كيف كانت الأماكن، كيف كان البشر. ما هي التضاريس والهموم والمشاكل. كيف كان يأكل الناس وكيف يلبسون، والمقاهي التي كانت ذات يوم، أين هي مواقعها، وماذا كان يثرثر الناس فيها. إن رائحة المكان في «النخلة والجيران»، وملامح الناس في «خمسة أصوات»، وهموم الفقراء والمتقاعدين في «آلام السيد معروف»، لا

يمكن أن نجد ما يماثلها في كتب التاريخ وفي صحف تلك الأيام وفي أدبيات الأحزاب السياسية.

لقد سجل غائب كل تلك التفاصيل الصغيرة، وأعطاها حياة لا أعتقد أن أحداً غيره قادر على ذلك، ومن هنا الأهمية الخاصة لرواية من هذا النوع.

أتذكر بهذه المناسبة أنني بعد أن قرأت «وقائع مدينة ترافنك» لأندرتيش، صدف أن ذهبت مع أصدقاء يوغسلاف إلى تلك المدينة، وحين كنا نتجول هناك، وأشير إلى الطريق الذي سيأخذنا إلى القلعة، ومتى سنعبر النهر، وأقول لهم إن هذه مقبرة المسلمين وتلك مقبرة المسيحيين، فقد كانوا على يقين أنني زرت المدينة قبل هذه المرة وأنني أعرفها! وحين أكدت لهم أنها زيارتي الأولى، وأن هذه المعلومات اعتماداً على الرواية لم يصدقوا!

أعتقد أن غائب في أكثر من رواية يتمتع بهذه الميزة، ميزة أن يكون دليلاً في المدينة التي أحبها: بغداد.

لكن هذه الميزة، رغم أهميتها، ولأن المنفى طال أكثر مما ينبغي، فقد أصبحت عبئاً. ولذلك نلاحظ أن المدينة التي يتحدث عنها هي المدينة التي كانت، وليس المدينة القائمة والمستمرة، ومن هنا نلاحظ أن الكاتب كالبئر إذا لم تغذِّ أعماقه المياه باستمرار لا بد أن يجف، أو لا يصبح كما كان. وهذا ما يجعل «النخلة والجيران» مثلاً تختلف عن «المرتجى والمؤجل»، أو «المركب»، فقد طال الزمن بين غائب وبغداد، وأصبحت الإمكانية لاستحضار بغداد مرة أخرى أكثر صعوبة من السابق.

إن عشق غائب لبغداد استثنائي، وقد زاده البعد والحرمان ولعاً بها، وهذه القضية جديرة، إلى أقصى حد، بالدراسة والمقارنة، أولاً بين بغداد في أعمال غائب الأولى، حين كانت بغداد لا تزال ملتهبة،

قريبة، وبين أعماله المتأخرة، عدا «آلام السيد معروف»، والتي لها خصوصية متميزة، ربما لأنها مشحونة بالذكرى. وثانياً لا بد أن نقارن أعمال غائب ككل، خاصة علاقته بالمدينة، وببغداد على وجه التحديد، وبين كتّاب آخرين وعلاقتهم بمدنهم.

إن دراسة من هذا النوع تفتح آفاقاً لمعرفة دور الرواية في أن تكون حافظة تاريخية، ويمكن من خلالها أن نعيد قراءة مجتمع معيّن في فترات تاريخية معينة، كما هو الحال بالنسبة للوحة الفنية في العصور الوسطى، وكيف نستطيع من خلالها معرفة أدق التفاصيل المتعلقة بتلك العصور، من حيث الأزياء والمجوهرات والأسلحة والقصور، إضافة إلى الأفراح والمآتم، إلى أدق التفاصيل الأخرى.

3 ـ الكتابة والترجمة

من جملة الأمور التي تستحق التوقف والدراسة، أيضاً، بالنسبة لغائب، ما كان يخصص من وقت وجهد للكتابة الإبداعية، وهي همه الأول والأساسي، وما يضطر لتخصيصه من أجل الترجمة.

يقول لي في إحدى رسائله: «أنا ما أزال أنتزع بعض السويعات لأرضي ما تسمّيه أنت جنوناً، وهو بالفعل حالة وجدانية من الهيام أشبه بالجنون وأشد منه خروجاً على المألوف».

هذا ما يقوله بالنسبة للكتابة الإبداعية، وما هو متاح لها من وقت وجهد، فكيف ينظر إلى الترجمة؟

يقول في إحدى رسائله: «الترجمة، لقمة العيش، تأكلني وتشربني إلى حد الجفاف، ولكن لا بد من المقاومة، ومن قول شيء، وإلاّ لهانَ كل شيء في هذا العالم الذي توأد فيه النية الطيبة حال ولادتها وتنهار المُثُل».

وفي رسالة أخرى، وقد بعث بها إليّ من برلين، أثناء إحدى إجازاته، ويبدو أنه شعر بمتعة الإجازة، يقول في تلك الرسالة: «أما

عن أخباري فأقول لك ما أزال ذلك المترجم «رغم أنفه» منذ أكثر من 25 سنة، ولعل لعنة الترجمة، أن الشعور بالخطيئة من ارتكابها، هو الذي شد فلول شجاعتي وأذاب شحوم الغربة عني قليلاً، فمنحني بعض السويعات لكتابة ما أستطيع نشره على استحياء، وبمواظبة لا تناسب المعوقات ومثبطات العزائم الثقال».

ويضيف في تلك الرسالة: «ألسنا جميعاً أبناء وأولاد عم «المسيح» السائر في درب الآلام، ونحن دائماً في انتظار قيامته على أحر من الجمر، حسب التعبير الذي تعرفه؟».

وإذا وضعنا جانباً مدى أهمية ترجمات غائب، وهي لا شك أساسية وبالغة الأهمية، فلنسمعه ماذا يقول ليس عن ترجمة مواد لا تروق له، ومن أجل العيش فقط، وإنما عن واحدة من أهم الروايات السوفياتية، يكتب في إحدى رسائله: «بعد أيام سأفرغ من كتاب شولوخوف: «الأرض البكر»، فأكون قد أتممت عملاً مرهقاً كلفني سنة وأكثر».

ما أصعب الحياة التي عاشها وما أثقلها.

ماذا لو أتيح لغائب أن يتفرغ للكتابة الإبداعية؟ ماذا لو نجا من هذه الترجمات التي لم تأكل كل وقته فقط، بل وأكلت عينيه، وجميع الأصدقاء يعرفون مدى معاناته نتيجة العمليات العديدة التي أجراها لعينيه بسبب الإرهاق، وأعتقد أن هذا الإرهاق عجل في سرعة رحيله عنا.

إن الكتابة الإبداعية كانت همه الأول، وقد أبالغ وأقول إنها همه الوحيد، وهذا ما سأشير إليه في الفقرة التالية، لكن هذا العالم لم يعطه ما يستحق من جهد واهتمام. وهنا يمكن توجيه اللوم إلى أكثر من جهة، لأن العراق، والمنطقة العربية، التي تزخر بآلاف المترجمين، كانت تفتقر إلى كاتب مبدع مثل غائب، لكن، مع ذلك، لم تتح له الفرصة الكافية، وبالحدود الدنيا، لممارسة هذه الهواية الرائعة.

والآن، أكثر من أي وقت سابق، نحس بمدى الخسارة وبحجم التفريط الذي صدر عنا جميعاً، حين لم نستطع أن نترك لهذا الرجل فسحة من الوقت ليعطينا أحسن ما عنده، وربما، بمعنى ما، تآمرنا عليه، وعجلنا برحيله عنا.

4 ـ ماذا تعني الرواية لغائب؟

الكتابة الإبداعية هاجس غائب الدائم، وحتى حين لا يمارسها فإنها تلاحقه كلعنة المنفى، لا يمكن أن ينساها أو أن تغيب عنه. إنه يفكر فيها دائماً وتشغله باستمرار. يقول لي في إحدى رسائله: «إن الكاتب يجابه الإحباط في كل ركن، ولكن اللعنة أم الخطيئة الراقدة في أعماقه، تلك التي تدفعه إلى الكتابة دائماً، وهي التي تقيه من الذوبان والانعزال، ورب ضارة نافعة، كما يقولون. فمن نحن بغير القلم الذي نحاول أن نحسن استخدامه، ونقيه من العثرات وتقريع الضمير؟».

والكتابة تحتاج إلى القوة، قوة الدافع وقوة الجسد. تحتاج إلى الصفاء والظروف المواتية، وتحتاج أيضاً إلى الوقت الكافي. وكل هذه الأمور لم تكن متوفرة بالشروط المناسبة لغائب. جسده كان صغيراً ومتعباً، وظروف الحياة والإقامة وجواز السفر تلاحقه كما يلاحق الدائن المدين. أما الوقت من أجل الكتابة الإبداعية فكان يسرقه، أو كان على حساب صحته، خاصة عينيه.

ولأن غائب من المحاربين الذين لا يكفون ولا يلقون السلاح، ولديه من الهواجس والموضوعات والهموم ما يضطره لأن يستمر في الحرب، فقد حارب في الأمكنة الصعبة وربما الخاسرة، وبذل من الجهد ما لا يتكلفه أي كاتب آخر في بلد يحترم نفسه ومبدعيه، وكان ذلك على حساب عمره.

أعتقد أن الظروف، وبالحدود المعقولة، لو واتت غائب، لظل حتى هذه اللحظة بيننا، ولأعطى أضعاف ما أعطاه.

كان يعج بالأفكار والمشاريع والأحلام، وكان يعتبر الرواية أداته الأساسية في مخاطبة الآخرين، وهي رسالته في هذه الحياة، لكن لم يتح له إلا إنجاز الحد الأدنى من المشاريع والرغبات.

يقول لي في إحدى رسائله الأخيرة: «مع كبر السن وتقدمه اعتبر الرواية خلق عوالم، والإيمان بوجودها قبل إيمان الآخرين بها، وهذه نقطة مشجعة، ومنها تنطلق أروع الشجاعات. ولهذا فأقلّ ما يمكن أن توصف به الرواية، إنها شجاعة مكتوبة، معركة إيمان، وبقدر ما كتب الكاتب من الروايات خاض بعددها من المعارك. . ربما في ذلك نوع من الدون كشوتية، ولكن أفضل أنواع الدون كشوتية، آه ما أحلى أن انسجم مع سطور تخلق الحركة في دمي».

أعتقد أن القلائل من الروائيين الذين يرقون إلى هذا المستوى في فهم أهمية الرواية ودورها، إنها الشجاعة المكتوبة، وهي المعركة التي يجب أن تخاض مهما كانت النتائج، وهي في نفس الوقت النشوة الكلية التي تغير مسار الدم في جسد الكاتب.

هذه الأشواق لم تتح كلها لغائب، رغم أهمية إنجازاته الروائية، فقد كان يحمحم مثل الحصان الجامح لخوض معارك أخرى، وكان يريد، لولا تقدم العمر، أن لا يتوقف ولا يهدأ، ولكن. . .

إن دراسة مفهوم الرواية ودورها لدى غائب من الأمور التي تستدعي الانتباه والتوقف، لأن هذا المفهوم، خاصة في الفترة الحالية، أصبح ملتبساً أو مشكوكاً فيه، مما يتطلب إعادة نظر جدية كي تعطى الرواية مفهوماً ودوراً يجعلها فعلاً إحدى الأدوات المؤثرة والهامة في صياغة وعي الكاتب ودوره في المجتمع، خاصة وأن لهذا المفهوم والدور أهمية استثنائية من أجل تحديد العلاقة بين الكتابة الإبداعية والعمل السياسي.

يقول غائب في إحدى الرسائل: «فماذا يستطيع أن يفعل الكاتب

أكثر من أن يوظف طاقته، على أن يصنع من كلماته متراسه الخاص في معركة الإنسان من أجل أن يحقق إنسانيته، خلال عذاباته وأفراحه، وأن يقاوم».

وأختم هذه الفقرة بكلمات جاءت في رسالة أخرى لغائب: «أما عن أخباري فأنا أوشك أن أفرغ من الكتابة الأولية لرواية جديدة، وجهت فيها امتعاضي وسخطي على كل ما يجعل الفنان مزوراً يقوم بما يريد الآخرون له. . . والنتيجة مشينة. أما الاستمرار في الخضوع للتزوير أو محاولة تغيير الحياة أو نسف حياته بالانتحار، مع القناعة أو الشك في أن الانتحار شجاعة أو فضيلة».

ولا أريد أن أعلق، هنا، والآن، على هذه الكلمات الأخيرة الخطرة.

5 ـ جواز السفر

ربما كنت وغائب من أقدم، أو من قدامى، الذين عانوا من مشكلة اسمها جواز السفر. وحين أشرت إلى هذه المشكلة في «الأشجار واغتيال مرزوق» تلقيت لوماً أقرب إلى التقريع من عدد من الأصدقاء، باعتبار أن هذه القضية لا تستحق كل هذا الاهتمام. الآن، والحمد لله، أصبحت هذه المشكلة تعني الآلاف المؤلفة، وأصبحت قضية جواز السفر إحدى سمات المرحلة العربية الراهنة!

هذه المشكلة طالت غائب منذ وقت مبكر، وربما من أوائل العراقيين الذين نُزعت عنهم الجنسية، وظلّت هذه المشكلة تطارده حتى نهاية العمر، تقريباً. ومع ذلك احتمل، لم يسلّم ولم يتنازل. يقول لي في إحدى رسائله: «فقد تعلمت خلال أربعين عاماً مثل هذه الأشياء. أُسقطت الجنسية عنّي مرتين، وشُرّدت. والآن أجد التاريخ يعيد نفسه، يعرض لي الجانب الذي أعرفه منه، وما دمت أعرف ذلك الجانب، فإن هذا لا يهم، سنواصل الحياة بهذه الطريقة أو تلك مع همومنا

الأولى وأمانينا وأحلامنا ومنغصات العيش التي أصبحت جزءاً من وجودنا، وبدونها تبدو الحياة لا تساوي الكفاح».

ولأن الحصار يزداد ويتسع، ولأن هناك تصميماً على عدم التنازل أو التسليم، تصبح لعبة القط والفأر هي اللعبة السائدة بين طرفي العلاقة، رغم عدم التكافؤ. فجواز السفر الذي يُعتبر حقاً للمواطن لا مجال للمساومة عليه، يتحول إلى أداة للضغط والابتزاز. وإذا كان يُمنح لكل من يستحقه ولمدة طويلة، يتحول بالنسبة للبعض إلى سيف ما يكاد يوضع حتى يرفع من جديد، سواء من حيث الشروط أو الفترة الزمنية.

يقول لي غائب في إحدى رسائله: «حُلّت مسألة الجواز، فقد جُدّد لمدة سنة، وسأكون مطمئناً من هذه الناحية خلال هذه السنة. والجواز مجرد وثيقة رسمية تثبت أنني عراقي. وما أزال على قيد الحياة، وإلا فإلى أين أسافر؟ وهل العمر بقي منه ما يساعد على الترحال في هذه الأرض التي تنأى على الرغم من اختزال المسافات».

هذه الحقوق الأولية المشروعة، والمتاحة في كل مكان، يُحرم منها الكثيرون، وتصبح بذاتها مشكلة، وقد ترغم الكثيرين على التنازل والمساومة، وربما السقوط.

وإذا كان غائب قد ظل ضحية هذه المشكلة، حتى آخر أيام حياته، أفلا يجد قبراً في المدينة التي لم ينسها أبداً؟

وماذا أيضاً وأخيراً؟

لا أعرف ماذا أقول عن غائب، أو كيف أقوله، حتى هذه اللحظة، لا أصدق، ولا أوافق أيضاً، أن غائب غاب، ويجب أن نتحدث عنه بصيغة الماضي. وإني إذ أحيي هذا الرجل الشجاع، والحي أيضاً، فأعتقد أن الملاحظات السابقة ليست أكثر من مدخل إلى دراسة هذا الكاتب الكبير، ومحاولة اكتشافه من جديد لعلنا نستطيع أن نرد إليه جزءاً من الحب الذي لم يكف لحظة عن منحه لنا جميعاً.



نزار قباني

رمى الجمر في أحضان الكبار

«طفولة نهد» في طبعته الأولى، الجميل شكلاً وموضوعاً، كان بداية التعرف بنزار قباني. لقد مر الآن على صدور ذلك الديوان خمسون عاماً، خمسون صيفاً وشتاء، لكن الربيع الذي انفجر منه ظل مقيماً، وظل فواحاً باستمرار، وكأن تلك الأعوام لم تمر. أو كأن ذلك حدث البارحة. ولعل إحدى المزايا الضرورية للفن، خاصة الشعر، أن يبقى جديداً، وان يكتشف فيه جيل بعد جيل شيئاً يحبه، شيئاً يحتاج إليه.

بعد ذلك الاكتشاف، أصبحت الرغبة قوية في متابعة هذه اللغة الطازجة، الأليفة، وغير المسبوقة أيضاً، في التعامل مع القضايا التي تطرحها. فالأمور اليومية، الصغيرة والمألوفة، وكان الشعر التقليدي يأبى الاقتراب منها، احتلت مكاناً. وبدأ نزار يوسع ذلك المكان، وقد رأى الكثيرون في تلك القضايا جدة واقتحاماً، مما جعلهم يعيدون اكتشاف الأشياء حولهم. ومع اللغة الجديدة المبتكرة، ومن خلالها، تندلع الحرائق والمشاكل الخطرة. فالمرأة لم تعد غماماً أو موجة عطر فقط، أصبحت، **وبالدرجة الأولى**، مخلوقاً انسانياً، وهذا المخلوق

بمقدار ما يتميز به من جمال ورقة وحنان، وما هو عليه من متعة وبهاء، فإنه بحاجة إلى اعتراف ومشاركة، ومن هذه البوابة دخل نزار قباني، ودعا الكثيرين، الجميع، إلى الدخول معه، من أجل إقامة صلة جديدة مع الكائن الانساني.

أتذكر أن «حبلى» عندما نُشرت في أواسط الخمسينيات، لم تكن مجرد قصيدة تتحدث عن معاناة امرأة منحت نفسها لمَن تحب في لحظة رغبة أو ضعف، وما يمكن أن يتولّد نتيجة هذه العلاقة من آثار يجب أن يتحمل مسؤوليتها الطرفان، بل كانت قولاً كاملاً حول القسوة وطبيعة العلاقات السائدة، وأيضاً استغلال الرجل، الذي لا يحمل، حين يتخلى، باعتبار أن «الفحولة» مفتاح السيطرة، وبالتالي فإن المجتمع هو للأقوياء، القادرين، أي للذكور.

هذه القصيدة، وفي الوطن الذي يزخر بالمحرمات والدم، خلقت هزة في الجو السياسي، لأنها كانت تحدياً لقيم سائدة، لأعراف عمرها مئات السنين، إذ قالت شيئاً مختلفاً.

كان يروق لستار الدوري، مثلاً، أن ينشد هذه القصيدة بطريقة مختلفة عن الآخرين، إذ لا يكتفي بأن يردد أبياتها، وإنما أن يجسد تلك الأبيات.

* * *

فحين يقول نزار «وسددت في وجهي الطريق بمرفقيك/ وزعمت لي أن الرفاق أتوا إليك» فإن مرفقي ستار ممتدان كمجذافين، وتنفر خصلة من شعره كمصارع الثيران، لتقول الحالة، وتجسد الصورة، كي تعطي القصيدة مناخاً مسرحياً يستمد من القصيدة ويضيف إليها!

أما «خبز وحشيش وقمر»، ومثلها قصائد كثيرة أخرى، فإن الصفات تغادر مواقعها لتكتسب صورة جديدة. «فالخبز» النزاري يصبح ضرورياً حين لا تكفي الشعارات السياسية. و«الحشيش» يصبح لازماً في

مواجهة عجز السياسي أو جبنه عن قول الحقيقة. أما القمر فيطل شاهداً لا يغيب عن مراقبة ما يقال وما يحصل على أرض الواقع!

كان نزار، في أحيان كثيرة، ضميراً، وكان جسوراً في قول الحقيقة، وكان لا يتردد في أن يرمي الجمر في أحضان «الكبار» دون أن يحفل بحساب الربح والخسارة، كما يفعل غيره من الشعراء والكتبة.

هل لأنه لم يكن سياسياً محترفاً؟ هل لأنه يرى بعيني قلبه هذا الطوفان من الشعارات والصخب والأصوات العالية؟ أم لأن طفولة الشاعر أكثر صدقاً وبراءة من «نظريات» دهاقنة السياسة وأصحاب الألقاب وذوي القوة؟

إن شيئاً ما في داخل الشاعر، الفنان، يأبى الترويض، وهذا الشيء من القوة والتحدي إلى درجة يستطيع أن يقاوم ارهاب الحاكم، أي لا يخاف سيفه، كما لا يضعف أمام ذهبه، وبالتالي يجرؤ على قول ما يحس به وما يراه. وإذا كان ارهاب الحاكم وارهاب المجتمع قادراً على منع قول الحقيقة ورؤية الواقع كما هو لبعض الوقت، لكن مثلما ينتفض العصفور، في محاولة للافلات من يد الصياد، أو مثلما يصعب كتمان الحقيقة كل الوقت، أو على جميع الناس، فإن الطفل والفنان أيضاً، لا بد أن ينطق، أن يصرخ، وهذا ما يجعله انساناً صعب التدجين، عصياً على الهصر أو الانضواء تحت راية، الأمر الذي يجعله مختلفاً، مؤذياً وأغلب الأحيان مزعجاً! هكذا كان نزار قباني.

وفي هذه الرحلة الطويلة، الجميلة والصعبة معاً، لم يحصر نفسه في مخدع المرأة، ولم يترك للسياسة أن تسيطر عليه.

فالمرأة التي كانت هاجسه، ورحل معها إلى كل الأقاليم، ووصل إلى أبعد التخوم، وقال أحلامها وهواجسها، وتحدث عن تضاريسها، بدءاً من خط الاستواء، واصل الرحلة معها إلى مداري الجدي

والسرطان، وبلغ حدود القطب، لم تكن المرأة وحدها الهم، إذ كانت معها هموم أخرى. فإذا تجاوزنا الهم الاجتماعي ثم السياسي، فإن التاريخ كان حاضراً دوماً عند نزار.

* * *

أكثر العرب الذين زاروا اسبانيا، حين وصلوا إلى الأندلس، أخرجوا من جيوبهم مفاتيح البيوت، لأنهم يعرفون هذه الأزقة والشرفات، بل ويعرفون المخادع أيضاً، عدا عن الفستقيات وأرض الديار. فإذا خدعتهم العيون فإن رائحة الياسمين والتاريخ، ثم رائحة القرفة واليانسون تفح لتملأ الحواس كلها. وهذا ما قاله نزار وهو يعيد اكتشاف الأندلس، ليس بهدف استعادتها، ولكن في محاولة لاكتشاف النفس من خلال التاريخ.

نزار، ومعه العجيلي وشاكر مصطفى، يذكّرون بالتاريخ، ليس بهدف تكراره، وانما ليصبح محرضاً وفاعلاً في إعادة تكوين الشخصية العربية، بمعنى أن يكف العربي عن البكاء والاستجداء، وأن لا يطيل الاتكاء على الماضي ليعفي نفسه من مسؤوليات الحاضر أو التفكير بالمستقبل.

ياسمين الأندلس أصله من دمشق، والتاريخ الذي يملأ شوارع كل المدن وصل من شرق المتوسط، من اللاذقية وحيفا والاسكندرية. لذلك فإن رائحة الياسمين من أجل أن تنتشر في الأرض العربية، لا تتطلب إعادة الأندلس قدر ما تتطلب رفع العرائش لتعم الرائحة الأرض العربية كلها مرة أخرى. أما النارنج، والذي هو أصل أشجار الحمضيات، فإن جذره من هنا، وما أسهل أن يعود من جديد.

أهمية الشاعر، والروائي أيضاً، أن يذكّر بالتاريخ وليس أن يعيد سرده، وهذا ما فعله نزار قباني تماماً.

لم يقتصر على الأندلس في رحلة انتصار العرب، بل وذكّر، ووقف

واستوقف، لكنه لم يبك ولم يستبك، حين أتى على ذكر هولاكو والتتار، وحذّر أن العرب المعاصرين، العاربة والمستعربة، يمكن أن ينقرضوا، ويتعرضوا للغياب الكامل، في مواجهة الهجمة الصهيونية العنصرية، إذا لم يدركوا روح العصر وضروراته، ولعل هذه المحطة احدى محطات نزار قباني الكبرى، خاصة في المرحلة الأخيرة.

لكن قبل التوغل في التاريخ، وربما لا حاجة لذلك، خاصة لشاعر معاصر، تجدر الاشارة إلى أن الموقف من الوضع الراهن يحدد موقع هذا الشاعر، خاصة إذا امتلك الشاعر ميزتين، الأولى أنه ليس تابعاً لنظام أو لحاكم، مهما بلغت سطوة ذلك النظام، ومهما بلغ ذلك الحكم من «الرأفة»، والثانية أنه ينطق بلسان المقهورين والمغيبين، ومحاولة رد العدوان عنهم.

لقد قيلت أشياء كثيرة عن الوضع العربي الراهن، لكن من المؤكد أنه قبل مرور مئة سنة على هذا الوضع سوف يصبح نزار قباني مرجعاً أساسياً حول هذا الوضع: كيف عانى الناس، كيف نظروا إلى الحكام والهزائم، وكيف سخروا أيضاً!

ان القوى الراهنة عاتية، لكنها مؤقتة، وهذا ما أدركه الشاعر بعمق، وهذا ما سوف يسجله التاريخ حين يستشهد بقصائد كثيرة قالها تعبيراً عن أفكار الناس وأحلامهم، وعن طبيعة العلاقة بين الطرفين: الحكام، المحكومين.

وباعتبار أن هذه الشهادة ليست سياسية، لا بد من العودة إلى ديار الياسمين، وإلى التوقف عند الجانب الانساني.

* * *

في ربيع 1976 التقيت، لأول مرة، بنزار قباني الانسان، بعد أن طالت صحبتنا من خلال الشعر.

جاء إلى بغداد، بعد أن دمرت بيروت في حربها المجنونة والعبثية،

وبعد أن عاش أياماً صعبة في تلك المدينة التي امتلأت بالحرائق والخطر.

في بغداد التقينا ربيع 1976، ولأن وداً عميقاً ربط نزار بجبرا ابراهيم جبرا، فقد تسنى لي أن ألتقي به، تعرفت عليه، وبعد أن أحببت شعره أحببته كإنسان.

لقد هيأت لي بغداد التعرف، عن كثب، على أشخاص نادرين، كان منهم نزار قباني. هناك بدأت اكتشاف تضاريس إضافية لهذا العالم المليء بالتفاصيل التي تشكّل، في النهاية، البعد الحقيقي للانسان والشاعر معاً، ولقد تبين لي أن الشعر يبقى ناقصاً، وربما في بعض الأحيان، فقيراً، إذ لم تكن حياة الشاعر شعراً أيضاً، وهذا ما يميز هذا الشاعر الذي تحول كله الى شعر.

ولما كانت الحياة في الوطن، خاصة بالنسبة للشعراء والأطفال، بالغة القسوة، ويروق فيها للأنظمة أن تطارد المبدعين، وتبعث بهم إلى المنافي، فلم تطل إقامة نزار في مكان، وهكذا ظل يرحل من منفى إلى آخر، مع امتحانات لا يحتملها إلا الأنبياء، بحثاً عن مساحة خضراء صغيرة تكفي لإقامة خيمة أو عريشة ياسمين، وفي هذه المنافي قدر لنا أن نلتقي، تماماً، كما يلتقي المسافرون في المحطات.

وإذا كانت عادة البدو ألا يتخذوا الأصحاب إلا بعد الرفقة، فهذا ما أتيح لي في خريف 1994.

ففي اطار أيام الثقافة العربية التي أقيمت في بروكسل ذلك الخريف، قدر لنا نحن الأربعة: نزار والطيب صالح وبلند الحيدري وأنا أن نترافق أياماً عديدة متواصلة، وخلال هذه الأيام تأكدت من أمور عديدة: نزار قباني ليس شاعراً فقط، انه الشعر، بدءاً من تحية الصباح وانتهاء بالتصبحون على خير، وبينهما التفاصيل الكثيرة المليئة بالرهافة والصبابة واختيار نوع النبيذ الذي يلائم غلال البحر، واستحضار

اللحظات المضيئة في التصرف والكلام.

أما حين جاء اليوم الذي سينشد في مسائه، فقد اعتكف في غرفته، كي يختار ما يجب أن ينشده للمئات التي تنتظره في تلك الأمسية، ولكي يعطي لحنجرته ما تحتاجه من الراحة والاستعداد، لقد فعل ذلك لشعوره العالي بالمسؤولية في مواجهة الناس الذين خفوا لسماعه.

كان، وهو يلقي شعره، عموداً من الضياء، نغماً يتسلل إلى الأعماق، وكان قادراً على أن يعطي الكلمات، وهي تتردد على لهاته، قواماً يجعلها أكثر جمالاً وأكثر ألقاً مما لو قرئت، أو كانت في مكان آخر، لشاعر آخر.

إن الشاعر، وهو ينتقي كلماته، لا يحرص على أن تكون جميلة، أنيقة، فقط، بل وأن تكون كلماته هو، أي عاشت في حناياه دهراً إلى أن انصقلت، ثم اختمرت، وبعد أن تغتسل تبدو، في الختام، وهي ترى النور، لها قرابة ونسب، وقد أخذت منه ملامحه، وتحولت على يديه إلى كائن حي، بمقدار ما تمثله فهي مستقلة عنه في نفس الوقت.

لقد حوّل نزار قباني الشعر، شعره، إلى خبز يومي، وجعله متاحاً وضرورياً للكبار والصغار، وأنه من الشعراء القلائل في العالم الذين حظوا بهذا القدر من الاجماع والاستمرار، وكأنه يقول: يجب أن يتمتع بالأشياء الجميلة في هذا الكون جميع الناس، تماماً كما هو الهواء، وكما هو ضوء الشمس. ودون أن يدعي أو أن ينظّر، فإنه يقدم نموذجاً ونمطاً من الشعر بمقدار ما هو بسيط فإنه عصي أيضاً، لكنه ضروري لصقل الروح، لجعل الانسان أكثر انسانية، وهذا ما قدمه، وما زال يفعل، عبر مسيرته الشعرية الطويلة الحافلة.

* * *

إن احتفاءنا بنزار قباني هو احتفاء بالشعر، بالأشياء الجميلة التي يجب أن تبقى، لتجعل هذه الحياة أقل قسوة، أقل شقاء، وتصبح حياة البشر

جميلة، ملونة، وبالتالي تستحق أن تعاش، رغم كل ما فيها من تحد.

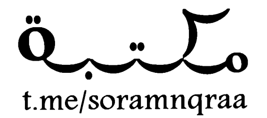
الفن كله عالم نزار وهذا ما تأكد لي أكثر من السابق، خاصة أثناء زياراته الأخيرة إلى دمشق، يبدأ بالتعامل مع الكلمات، لكن لا يلبث أن يتسع ويمتد ليشمل الحياة كلها، وإلا ما معنى أن يمر على الصالات الفنية واحدة بعد واحدة، وأن يقضي وقتاً غير قليل وهو يتأمل الألوان والأشكال، ويقارن بين قديم فنان وجديده؟ لا يكتفي بذلك، يتمنى أن يرى جديد أحد الفنانين بعد أن عرف قديمه، ويحمل ذلك الفنان لوحاته من طرطوس إلى دمشق، ومع التمعن بتلك اللوحات، تبدأ رحلة جديدة تجوس في مجالات الفنون الأخرى، من المسرح والسؤال عن سعدالله ونوس وعن صحته، مروراً بالموسيقى والرواية، بحيث تبدو تلك الكلمة الشعرية بالغة الغنى والتنوع، ولتقول أيضاً كيف يجب أن تكون الفنون وقد ترابطت وتفاعلت، لتصبح في النهاية أكثر غنى وأشد تأثيراً.

في عصور كثيرة كان الشعر مرآة تلك العصور، إذ يمكن من خلاله قراءة هموم الناس وأحلامهم وأفراحهم، وما اعتراهم من مصاعب وأحزان، وكيف واجهوا كل ذلك، ثم كيف انتقلت الراية الشعرية من جيل لآخر، من عصر إلى ثان يليه، وكيف أضاف شعراء كل عصر إلى الذين سبقوهم، وهذا ما فعله نزار قباني.

لقد انغمس هذا الشاعر في حياة عصره، واشتبك مع قضاياه الكبرى وقضاياه الصغيرة معاً، وقال شيئاً جديداً، واستمر يورق ويخضر مع كل ربيع، وبمقدار ما كان بشارة للمضيء الآتي، كان نذيراً وكاشفاً للمعتم القائم، لعل ما تبقى من ضمير وعنفوان يمنع من وقوع الكارثة.

وإذا كنا على وعد، ولا يزال ينتظرنا الكثير من نزار قباني، فإن أبسط وصف يمكن أن نصفه به أنه شاهد العصر، والذي نطق باسمه، فتحية لهذا الشاعر الذي لم يكذب أهله.





الطائر الأزرق.. يحلق بعيداً

قد لا تتضح، في أحيان كثيرة، وربما لا تكتمل، صورة العمل الفني إلا إذا عرفنا جانباً من حياة خالقه، والظروف التي رافقت عملية الخلق، لأن من شأن ذلك أن يضيء جوانب مهمة ما كانت لتظهر دون هذه المعرفة.

صحيح أن العمل الفني، بمجرد أن يصبح ناجزاً، ويعرض أمام الآخرين، يستقل، إلى حد كبير، عن صاحبه، وبالتالي عليه وحده أن يمتلك جدارة ذاتية تمكّنه من الدفاع عن نفسه، ليكتب له البقاء، أو أنه ينتهي، دون أسف، إذا لم يكن يمتلك مثل تلك الجدارة.

لكن الصحيح أيضاً أن العمل الفني ليس مجرد حرفة أو اتقان. إنه الحرفة المليئة بالروح والعصب والدم، وهو الاتقان المعجون بالتجربة والصدق، وهذان الأمران أساسيان لكي يصل العمل إلى الآخرين، وللتأثير في المحيط، ولأن يبقى أيضاً، باعتباره تصويراً لمرحلة تاريخية بكل ما فيها من عناصر ومؤثرات، ولأنه تعبير عما يعتمل في وجدان المبدع والمتلقي معاً.

من هنا فإن خلفية العمل الفني، وان كانت مستقلة، بمعنى ما، عن

العمل ذاته، إلا أنها الحاضنة التي جعلت العمل يأخذ هذه الصورة، ويكتسب تلك الملامح، الأمر الذي يساعدنا ليس فقط على ادراك أدق وأشمل للمبدع والعمل، بل وعلى فهم المرحلة التاريخية والبيئة الجغرافية لهذا العمل، لأن لكل مرحلة همومها وأحلامها، ولها أيضاً أسلوبها. كما أن البيئة الجغرافية تلعب دوراً هاماً في اضفاء النكهة التي تميّز ابداعاً عن آخر، وهذا ما يجعل الفنون تتعدد وتختلف من حيث النظرة والموضوعات وأسلوب المعالجة، مما يؤدي إلى اغناء الفنون، لأن في التعدد واختلاف المعالجة، اكتشافاً لآفاق واحتمالات ما كان لها أن تنوجد وأن تتفاعل لولا هذه التباينات.

انطلاقاً من هذه النظرة يمكن القول ان الأعمال الكاملة، لجميل حتمل تؤكد ما أشرنا إليه.

فهذا الكاتب، وقد اكتملت الدائرة، إذ قدم كل ما لديه من عمل فني ومضى، يعطينا، من خلال حياته وعمله معاً، صورة عن طبيعة المرحلة التاريخية التي عاشها وكتب عنها.

لعل أول مفارقة موجعة نصطدم بها، منذ الخطوات الأولى، ونحن نقرأ هذا الكاتب: الاسم الذي حمله. ففي ظل القتام والقسوة، وحتى القبح، الذي كسا المرحلة التي ولد فيها، أُريد له أن يكون مختلفاً، ولذلك مُنح اسماً كانت الرغبة أن يتحول إلى صفة ليصبح بشارة تتجاوز شقاء المرحلة التاريخية التي تعجّ بالهزيمة والاحلام المجهضة والعذاب. واذا كان قد اكتسب من الاسم ملامح جعلته يتطابق مع الصفة على المستوى الشخصي، فقد كانت المرحلة شقية عاتية الى درجة لم تمكّنه، ولم تمكّن غيره أيضاً، سوى الكتابة على جدار الزمن القاسي معلناً أنه عاش ورأى، وأنه حاول وعانى، وحين لم يستطع أن يحقق الاحلام التي تمناها، كتبها، قال شهادته. . ثم مضى.

أما المفارقة الثانية، بعد الاسم، فتلك الاحلام الكبيرة التي تصدى

لها جميل وجيله، إذ كانت من الضخامة إلى درجة يعجز عن تحقيقها جيل بمفرده، خاصة وان الطريق لم تكن ممهدة، والقوى لم تتبلور بعد، وعسس الذين يحكمون يقفون في الزوايا وعند مفارق الطرق. وحين تنكسر تلك الأحلام وتسقط، يكون لانكسارها دوي موجع في العقل والقلب، ويكون لسقوطها آثار من الحزن تغيّر تضاريس النفس، وتولد في الجسد مرضاً لا شفاء له.

ومع عنفوان الحلم وعنف الهزيمة يبرز السجن السياسي واحداً من الوحوش التي تترصد الحالمين والخائبين تفتك بهم واحداً بعد آخر، عسفاً وتمزيقاً، ومن يقدر له أن يخرج من أحد سجون شرق المتوسط، بعد أن يكون قد قضى فيه ردحاً من الزمن، فإن الندوب والجروح في الجسد والروح تغطي مساحة الذاكرة، وتصبح الملامح المميزة، ثم تتحول إلى زاد مرّ لما تبقى له من أيام.

جميل حتمل قدر له أن يعيش في تلك المرحلة، ولأنه كان صادقاً مع أحلامها وهمومها، وحتى مع احتمالاتها، فقد بذل كل ما يستطيع من أجل أن تكون حياة الناس أكثر جمالاً واتساقاً، أي أكثر انسانية، وبما يتناسب مع التقدم البشري، خاصة في نهاية القرن العشرين، ومقارنة بما حصل في أماكن أخرى. ولأنه كان صادقاً في هذه المحاولة، فقد اضطر، ومنذ وقت مبكر، أن يدفع ثمناً غالياً: سنوات في السجن، يخرج بعدها معطوب القلب. أما ما تبقى له من أيام فيقضيها في المنفى، وليموت، غريباً بعيداً، هناك.

لكن قبل أن نصل إلى النهايات الموجعة، لا بد أن نواكب رحلته القصيرة في هذه الحياة، لنتعرف كيف أصبح حزيناً بهذا المقدار، ولماذا استبدت به تلك الحساسية المفرطة التي جعلته قوياً في مواجهة السجن والتحديات، وهشاً في مواجهة نفسه، ضعيفاً في مواجهة الحب والذين أحبوه؟

فأن يولد لأب رسام، في بيئة لا تعترف للفن بمكانة أو دور، وأن تتكدس اللوحات التي يرسمها، دون أن تتاح لها فرص العرض أو الاقتناء، ويكون الدخل الذي توفره الوظيفة الحكومية زهيداً، ويذهب جزء منه غير قليل لتأمين مستلزمات العمل الفني، بدل أن يصرف على متطلبات العيش، فإننا نستطيع أن نقدر مدى المصاعب التي يعاني منها الصغار نتيجة وضع مثل هذا.

وإذا كان حنان الأم ودفئها يمكن أن يواجها بعضاً من مصاعب الحياة، وأن يعوضا عما فيها من قسوة، فإن غياب الأم في وقت مبكر يزلزل الروح، ويولد جروحاً غير قابلة للالتئام. فماذا إذا كان جميل هو الابن الأكبر، وعليه ليس فقط أن يحمي طفولته من الدمار، بل ويرعى أيضاً، ولو نفسياً، أخوين أصغر منه سناً؟ ان النتيجة المباشرة لوضع مثل هذا أن يستدعي الحزن لكي يفتح شدقيه ويلتهم الفرح والطفولة معاً، ويجعل الانسان يطل، قبل الأوان، على الجانب القاتم في هذه الحياة، وأن يكتشف مبكراً ما تحفل به من قسوة وظلم وغياب المنطق.

والحزن، خاصة إذا بدأ مع الطفولة، يكبر بسرعة ويتغلغل في أعماق القلب، ليبقى هناك إلى آخر أيام العمر. فالحزن نبتة وحشية، تبدأ صغيرة، لكنها لا تتوقف أبداً عن النمو، ولها من الخصائص ما تمكّنها من العيش في مناخات مختلفة.

قد يتخفى الحزن، وربما يموه نفسه، لكنه يبقى ولا يمل من الانتظار، حتى إذا جاءته الفرصة المواتية، رفع رأسه واندفع ليكتسح أمامه كل ما يعيقه، وليبقى في الأخير وحيداً، وليبقى مسيطراً.

واذا كان الحزن يثوي في كل قلب، ويظهر ويغيب لأكثر الناس، فإنه لبعض الناس علامة فارقة، وإقامة لا تريم. إذ مثلما كان الصرخة البكر أثناء استقبال الحياة، فإنه يكبر مع رشفات حليب الأم، ويصبح

العناق لوجيب القلب، يسهر ويترقب، وابداً لا يجفوه النوم، كأنه النسمات التي لا تستمر الحياة إلا بها.

جميل أمير للحزن، حزنه وحزن الآخرين: نبرة الصوت، نظرات العيون، وذلك الشجن الذي يلازمه كظله. قد يكون الحزن خفياً بعض الأحيان، أو مموهاً، وقد يحجر عليه أمام الغرباء وفي مواجهة الجلادين، لكنه قوي وشديد الحضور، إذ لا يحتاج إلاّ إيماءة صغيرة ليأتي، ويصبح وحده سلطاناً غالباً وآمراً.

منذ الأيام الأولى للقائي بجميل حتمل، ورغم ضحكاته الصاخبة، التي تشبه ضحكات الأطفال، وغالباً تنفجر لأفراح صغيرة، وبشكل مفاجىء، دون القدرة على التحكم بها، كانت تلك الضحكات تثير الهواجس لدي، لأنها تنقطع فجأة، كما بدأت، ويعقبها صمت قاسٍ، وكأنها، من خلال الصمت، تحاول الاعتذار، أو تكفّر عن ذنب، وربما تقول، كما يقول محمد الماغوط: الفرح ليس مهنتي!

كان ذلك في البداية، أما حين عرفته أكثر، وعرفت معاناته وخيباته، بما في ذلك زواجه القصير، والابن الذي كان ثمرة ذلك الزواج، وبعده عنه، فقد تبدت لي حياته وكأنها احدى أغاني فيروز، الحزينة والموجعة، كما يحب أن يصف تلك الحياة.

الآن، وأنا أتأمل مجموعة أعماله الكاملة، تبادر إلى ذهني أول ما تبادر: بدر شاكر السياب. قد لا تستقيم المقارنة بين الاثنين، نظراً لاختلاف اداة التعبير، ولاختلاف المرحلة التاريخية، إلا أن أشياء عديدة تجمع بينهما. فالاثنان ماتا في سن واحدة، والاثنان كتبا بجنون في أيامهما الأخيرة، وكأنهما أدركا قرب النهاية، وبالتالي ضرورة أن يقولا كل ما لديهما، وأن يكون هذا الذي يقولانه شهادة أخيرة عن الحياة التي عاشاها، بكل ما فيها من أحلام ولوعة وخيبة أمل.

لقد عاش الاثنان خيبة كبيرة، ولأسباب متقاربة، سواء في السياسة

أو في شؤون القلب، وكانا نموذجين معبرين عن مرحلة واحدة، أو مرحلتين متقاربتين، مليئة بالقسوة والهزائم والخذلان.

كما أن الاثنين عاشا مرضاً قاهراً، ويعرفان، بل ويريان النهاية الوشيكة. وإذا كان مرض السياب تلاشياً لا قدرة له على منعه أو وقفه، فقد كان بإمكان جميل حتمل، لو أراد، أن يراوغ المرض، وتالياً الموت، على الأقل بتأجيل وقوعه، ولو لبعض الوقت، لكن اصراراً ملعوناً تلبس هذا الانسان، وجعله يندفع نحو الموت، دون أية رغبة بالمقاومة.

واذا كان السياب، في ديوانه الأول، قد قال ما معناه: . . . وكل النساء اللواتي أحببتهن لم يحببني، فإن في كتابات جميل عن علاقته بالمرأة ما يشابه ذلك، والأدلة في قصصه كثيرة، اذ لم يستطع الوصول مع المرأة إلى علاقة متكافئة من شأنها أن تطفىء الظمأ الداخلي، وتخلق توازناً مع المحيط قد يساعده على رؤية الحياة بمنظار أقل سواداً. يقول في واحدة من قصصه الأخيرة: «لأني أحب امرأة تركتني، وكل امرأة أحبها تتركني» فإنه يواصل الاعتراف في قصة أخرى: «امرأة تركتني عند مفترق شارع، هكذا ذات صباح، لم تقل وداعاً، مضت على أنها عائدة ولم ترجع».

لكن قبل ايراد شواهد أكثر حول علاقته بالمرأة، يجدر بنا أن نلقي نظرة تدقيق حول امكانية ان تكون القصة القصيرة سيرة ذاتية.

المألوف أن لا تكون القصة القصيرة متناً ملائماً لقراءة السيرة الذاتية للكاتب، لأن من طبيعة هذه الاداة انها ومضات، لحظات في مسارٍ شديد التعدد والتباين، الأمر الذي يجعل القبض على الكاتب من خلالها بالغ الصعوبة، عكس الرواية. فالرواية تتيح، بالتدقيق والجهد، امكانية وضع اليد على الهواجس والتقاطعات بين الراوي والرواية، دون أن يعني ذلك التطابق دائماً، وتيسِّر بالتالي الوصول إلى المفاتيح

التي تمكّن من ملاحقة خيط، أو مجموعة خيوط، تساعد على اكتشاف التوازي والتقاطع، وحتى التقابل بين الراوي وما يروي، خاصة وأن الرواية تكتب بنفس واحد، وفي فترة زمنية محددة، مما يشير إلى وجود همّ غالب، هو، في معظم الأحيان، هم الكاتب، حول الموضوع الذي يشغله في تلك الفترة.

أما القصة القصيرة، وكما أشرنا، فهي اللحظة، وهي البارقة، أي ما يشغل الكاتب نتيجة انفعالات أو مفارقات يمليها زمن قصير، قد لا يتكرر، وهي كالشعر، اما ان يُقبض عليها أو أن تتبدد وتتلاشى.

ومع أن هناك موضوعات تتكرر بالنسبة لكاتب القصة القصيرة، ويكون مصدرها التجربة، فإن الحالة النفسية للكاتب عرضة للتغير والتطور، وحتى الاختلاف، بين فترة زمنية وأخرى، مما يجعل قصة لا تشبه غيرها، أغلب الأحيان، لاختلاف هذه العناصر، أو لاختلاف الحالة النفسية. قد يصح القول، في حالات، ان القصة القصيرة تعكس مناخاً أكثر مما تدوّن سيرة، وهي تتقاطع مع التجربة لكن لا تقولها كلها، وبالتالي فانها قرينة دون أن تكون دليلاً قاطعاً، الأمر الذي يولّد حيرة في طريقة التعامل مع الرموز والدلالات، وما قد يباعد بينها أكثر مما يجمع ويوحد.

بالنسبة لجميل حتمل، في مجموعاته كلها، منذ القصة الأولى، وحتى القصة الأخيرة، يقدم لنا منظوراً روائياً، أو يحمّل القصة القصيرة مهمة تجعلها أقرب إلى رواية ـ السيرة الذاتية، إذ تعكس تجربته، وتتابع عالماً داخلياً يكاد يكون واحداً أو متشابهاً. حتى المناخات والمفردات التي يؤثرها تنبع من ذات المصدر وتقول ذات الهم، في أغلب الأحيان.

سألت جميل مرة، بعد أن اطلعت على جزء كبير مما كتبه، لماذا لا يكتب الرواية، التي يمكن أن تقول تجربته ومعاناته دفعة واحدة، ما

دامت الأجواء والشخصيات متقاربة إلى هذا الحد، ومسكونة بنفس الهاجس؟ كان رده على هذا السؤال حزيناً ونبيلاً: الرواية عمل لا أقوى عليه، ثم ان الرواية تحتاج إلى زمن قد لا أملكه!

لم أكن أقدر أن زمن جميل فوق هذه الأرض قصير الى هذا الحد، أو أنه سيغادرنا مبكراً، كما فعل، لأن من كان في مثل مرضه، وبظروف نفسية ومادية أفضل، يمكن أن يعيش زمناً أطول، ويمكن أن يخطط وينجز الكثير، لكن أعباء الحياة اليومية، وهذا الحس التراجيدي لمعنى الحياة الذي استولى عليه، خاصة في السنوات الأخيرة، ثم ذلك الشوق العارم للأرض الذي ولد فيها، وتعذر الوصول إليها، وما يتولد نتيجة ذلك من عويل داخلي، وقد يفيض في أحيان كثيرة الى الخارج على شكل دمع سخي، ويراه الآخرون ايضاً، كل ذلك دعاه لاختصار الزمن، وأن يقرر، ربما بارادة واعية، ايقاف ذلك النزيف الذي يتآكله من الداخل.

كيف نرى في ما كتبه انعكاساً لما عاشه؟

يقول في مجموعته الأولى، وفي واحدة من قصصه المبكرة: «انني اتكىء كثيراً على الخارج، لأن داخلي منهك» ويضيف: «. . . مكسور وممزق وبحاجة إلى رعاية وحنان أم» ص 66، ولا يتأخر ليضيف: «أنا الرجل الطفل، الرجل المنهك، المكسور كزجاج، المبعثر كزجاج، أنا الرجل المليء بالأحزان والخطايا والطموحات، الرجل الذي لا يسمعه أحد، أو الذي لا يعرف كيف يوصل صوته» ص 66.

أكثر من ذلك، يقول في قصة كتبها عام 1979: «أنا وحيد أيتها الآنسة، ولا أريد أي شيء، فقط أن أحس ولو لدقائق أنني لست وحيداً» وفي قصة بعنوان انفعال يكتب: «أنا الذي يعيش الانهيارات كاملة، وحتى انهيار الحياة ذاتها، تلك العظيمة المستحيلة». ويضيف بعد قليل: «انني أعيشها (الحياة) لا لأني ضعيف فقط، بل لأني أملك

حساسية ربما تكون زائدة عن حدها» ص 65.

وإذا كان جميل حتمل بدأ منذ قصته الأولى برسم ملامح بطله، فإن الصفة الأساسية التي تطبع هذا البطل: الحزن. «... ثمة مخلوق اسمه الحزن ما زال يرافقه» يرافقه ويحرمه من أبسط الحقوق: الحب. «حتى الحب هذا الطائر الرائع حوّلوه الى همّ يقيدنا». وفي كل خطوة يخطوها الراوي في هذه الحياة، وبدل أن يكتشف الفرح ويعيشه، فإنه يرى «عصفور الفرح الأزرق فرد جناحيه ومرّ مسرعاً» ليأتي بعده «العمر الشتائي الطويل» ص 15، وليتوالى من ثم غياب الفرح «ويمتد هذا الذي اسمه الحزن أكثر في جسده المرتجف» ص 54. وباستمرار الحزن، وباتخاذه مكاناً وطيداً في القلب، يتحول يوماً بعد آخر إلى دغل يعربش على كل ثنايا السلوك والجسد.

والحزن، ذلك النبات الوحشي، بقدر ما يبدو عاملاً سلبياً يفتت الروح والجسد، فإنه حين يستقر في القلب لا يلوّن بالسواد نظرة الانسان للحياة فقط، بل يصبح مستساغاً لذيذاً، وبعض الأحيان ضرورياً، لأنه يخلق توازناً من نوع معين بين النظرة والمعاناة، ويصبح انعكاساً للداخل أو مكملاً له. وهذا مانجده مبثوثاً في ثنايا النصوص الكثيرة التي كتبها جميل. يقول في قصة مبكرة: «غنى قلبها أنشودة الحزن الجديد» ص 29، لأن «دغل الحزن يتسع، لكن ليس كثيراً، ثمة شوك، لكن الطريق ليس طويلاً». وعبارة: الطريق ليس طويلاً، لا تأتي هنا بمعنى انتهاء المشقة وانفتاح الأفق على حياة يلونها الفرح، وإنما تأتي بمعنى أن الحياة ذاتها قصيرة، عابرة، بحيث يمكن أن تحمل آلامها، لأن وراء ذلك كله: الموت، وحين يأتي الموت يختصر كل شيء!

لقد اعتبر جميل الحياة وحلاً وشقاء، وما دامت هكذا فلا بد من فدية ولا بد من وجود أشخاص يفتدون الآخرين، ولأنهم خُلقوا من

أجل ذلك، فعليهم أن يفعلوا، أن يتحملوا نيابة عن هؤلاء الألم والمعاناة، لتصبح الحياة، بمعناها الواسع وغير الفردي، جديرة بأن تعاش. وبهذه الطريقة يوالي حزنه ويراكمه ويعمّقه، لعله يكون درجة في ارتقاء الانسان نحو الفرح الذي حُرم منه، أو حرّمه على نفسه!

يقول جميل في احدى قصصه المتأخرة عن معاكسة الحياة له: «ومن قال انني أريد أن تسير الأمور بشكل جيد؟» فالقلب المتعب، المليء بالندوب، لا يقوى على مواصلة المشوار، أو ربما، وهو يذوي أكثر فأكثر، يفتدي الآخرين، ويجعلهم يحسون بمعنى الحياة، وضرورة أن يفعلوا شيئاً اضافياً لتكون أكثر جمالاً وفرحاً، خاصة وأن جسد الفادي «لا يريد أن يذهب إلى أي مكان» ص 132.

ومثلما تكون النصوص سجلاً لكاتبها، بحيث تعكس تجربته المريرة في هذه الحياة، فإنها سجل لمعاناة الأسرة، ثم لجيل بكامله. حتى عمر والده، لما فارق الحياة، له مكان في احدى القصص، وكذلك المصاعب التي واجهها كفنان. يقول في اشارة إليه: «لو تنزع لوحة الحصان وتعلق (بدلاً عنها) لوحة لوالدي» ص 247.

أما معاناة جيله، وربما الجيل الذي سبقه، وقد يكون مصير الجيل الذي سيأتي أيضاً، فتتلخص بكلمة واحدة: السجن السياسي. وحول السجن تدور أغلبية النصوص، سواء داخل الزنزانة أو عند تخومها. حتى من يقدّر له أن يغادر السجن، فإنه يحمل معه بصمات ذلك المكان الموحش أينما ذهب، بحيث يُعرف دون كلمات، أو بأقل الكلمات. إذ تشي به نظرات العيون، طريقة التصرف، وحتى أسلوب تبادل الحديث بين اثنين، في الوطن أو خارجه، يوحي أن أحد الاثنين، وقد يكون الاثنان، عاشا وراء أسوار ذلك البناء الأصفر الكامد، أو يتوقعان أن يأتي دورهما لدخوله في يوم من الأيام!

بكثير من التفاصيل، وفي أوقات ومناخات متعددة، صوّر لنا جميل

حتمل السجن السياسي، وقال فيه كلمته القاطعة، لا من حيث الادانة وحدها، بل اعتبره وصمة عار، وقد يقع فيه السجان ذاته، اذ يمكن أن تنقلب الأدوار في لحظة، ومن كان خارج الأسوار، أو يتوهم ذلك، لا يلبث ان يصبح داخلها، عندما يتغير اتجاه فتح الأبواب أو غلقها، ولذلك كان جميل يطمح أن تنتهي السجون بصورة كاملة ونهائية، ولكي يرحم السجانين ايضاً!

أما بقية السيرة، ولأن صاحبها خرج من السجن باتجاه المنفى معطوب القلب، وحاملاً معه من آثار الوطن الحزن والحنين، فقد حاول أن يتعلم الفرح، وأن يجدّد نظرته للحياة، لكن المنافي لا تعلم الفرح الحقيقي، كما أن الوقت أصبح متأخراً لأن يتعلم شيئاً جديداً. أكثر من ذلك. . أصبح المنفى مصدراً اضافياً للحزن، وأخذ الحزن يتكاثف ويتعمق، لأن لديه الآن سبباً جديداً: الحنين، وبهذه الطريقة الفذة تحول الكاتب إلى رهين المحبسين: المنفى والقلب المتعب. يقول في احدى قصصه المتأخرة: «قلبي يؤلمني الى الدرجة التي لن استطيع بها خلع ملابس النوم لارتداء غيرها. أنا، يا سادة، متعب، وقلبي يتقلص، يذبل وجعاً. هل يثير هذا الرثاء عندكم؟ ربما. . وربما لا» ص 229.

في مواجهة وضع مثل هذا تصبح حبات المنوم، والتي يتردد ذكرها كثيراً، خاصة في قصص الفترة الأخيرة، بداية التعوّد على الاغفاءات الآنية، وهي بمثابة الاستعداد للموت، بل أكثر من ذلك، يصبح الموت، أو التخلص من الحياة، الهاجس الذي يعاوده مرة بعد مرة، فقد تجاوز الرغبة في الحياة، وأخذ يتطلع إلى موت دون ألم، أو بأقل الألم. يكتب في قصة عنوانها: سوتيان أحمر ـ لاحظوا المفارقة حتى في اختيار العنوان واللون ـ « . . . وكان همي أن تخرج ولو لدقائق، لأسرق وصفات من على طاولتها (. . .) أدوية للانتحار غير المؤلم».

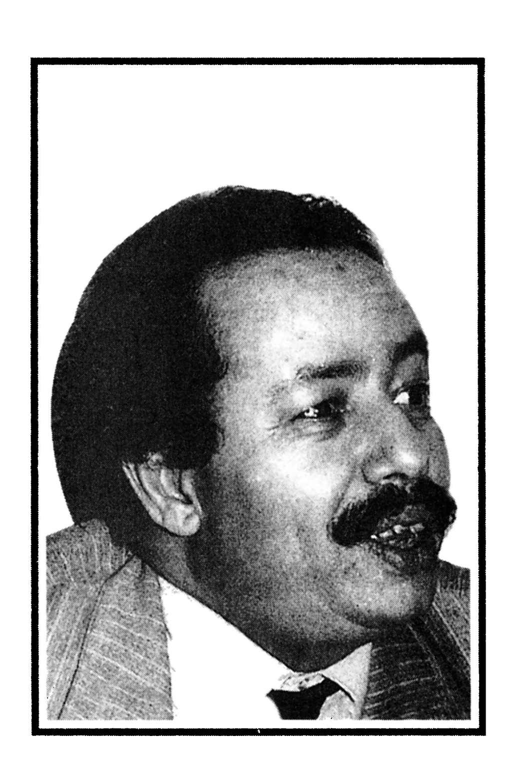
لقد وصل إلى هذه النتيجة لأنه فقد، أو كاد، دوافع الحياة، ولعل أبرز وأهم هذه الدوافع: الحب. اذ حين يغيب الحب لا يعود هناك ما يستحق التشبث به. ومثلما صرخ في بداية رحلته: «أنا وحيد أيتها الآنسة» وظل يبحث عن يدٍ تسنده، عن قلب يتعاطف معه، لأن وجود عاطفة مثل هذه قد تحمله على مواصلة الحياة: «سأشعر بقليل من السعادة التي ربما تكسر صقيع الوحدة» ص 62 فإنه يوالي صراخه إلى نهاية الرحلة: «سأؤجل موتي ان كانت تحبني. . آه لو أحد يخبرني ان كانت تحبني» ص 236. ولأن مثل هذا الرهان لم يتحقق، حتى ولو على شكل خبر ينقله أحد إليه، ان هناك امرأة تحبه، تنتظره، فربما تغيرت أمور كثيرة. أما وقد انتفى مثل هذا الاحتمال فلا فائدة من الانتظار. وهكذا تبدأ رحلته الأخيرة. ولعل الأصدقاء الذين كانوا حول سريره في الأيام والساعات الأخيرة لديهم ما يقولونه في هذا المجال، وقد يكون من شأن هذا، إذا تحقق، اضاءة جوانب اضافية في مسيرة هذا الانسان الذي حلم كثيراً، وخاب حلمه كثيراً وطويلاً.

ان جميل حتمل بمقدار ما هو فرد، فإنه نموذج لعدد غير قليل من جيله: جيل الأحلام الكبيرة، والخيبات الأكبر. كان يريد أن تصبح الحياة أكثر بياضاً، أكثر صدقاً، أكثر بساطة. . . أو بعبارة أقصر: أقل عذاباً. ومن أجل ذلك اندفع الى العمل السياسي في وقت مبكر، وحاول أن يجسد قناعاته بسلوك ومواقف، وأن يهب نفسه للذين حوله، وحاول أيضاً أن يكتشف الفرح وجمال الحياة، من خلال الحب، لكن يبدو أن العمل السياسي، خاصة في بلادنا، وفي هذه المرحلة، كان أكثر وعورة، وبالتالي أكثر مشقة مما قدر، أو أن حساب الحقل يختلف عن حساب البيدر، كما يقال، خاصة لدى الذين يملكون القرار، فاصطدم ببرودة القلوب وجفاف العواطف، مما أودى به الى أحد الكهوف الباردة، لتبدأ معاناته مع المرض، وحين أراد

تعويضاً عن برودة الزنزانة بدفء القلب، لم يجد أو لم يصل إلى القلب الذي يمكن أن يتابع معه المشوار، فكانت الخيبة الثانية. ثم جاء المنفى وصعوبات الحياة، إلى أن وصل إلى الجدار، فاصطدم به. . . وهكذا انتهى.

ان حياة جميل حتمل، رغم قصرها، تقدم درساً على أكثر من مستوى، فهي تفيض بالنبل والصدق، ولها محددات لا تقبل المساومة أو التنازل، وفيها تجربة جديرة بالتأمل، كما أن ما خلّفه في كتاباته شهادة على العصر العربي الصعب، بكل ما فيه من انكسارات وتحديات، واحتمالات أيضاً، ولو أسعفه الحب لربما استطاع أن يعيش فترة اضافية، وأن يكتب، لكن الرياح سارت باتجاه آخر.

والكلمة الأخيرة في تقديم أعماله الكاملة، أن هناك طائراً أزرق كان جميل ينتظره مذ كان طفلاً وحتى أيامه الأخيرة. وهذا الطائر الذي تأخر في الوصول، لا بد أن يصل ذات يوم. واذا لم يقدر لجميل أن يراه، أن يسمع تغريده، فقد غفا اغفاءته الأخيرة وهو ينتظر ذلك الطائر الأزرق، ويتوقع وصوله بين لحظة وأخرى، ولعل الطائر لا يتأخر أكثر مما فعل، لأن الكثيرين ينتظرونه أيضاً!



الباهي يواصل غيابه

كنت أقدّر أن الباهي غير قابل للموت، وقد اعتمدت في هذا التقدير على الحيوية التي كانت تميزه، والتفاؤل الذي كان أحد أبرز صفاته، إضافة إلى العدد الكبير من المشاريع التي كان ينوي انجازها، وفي حقول كثيرة: كتابة تاريخ الحركة الوطنية في المغرب، كتابة تجاربه في مجالي السياسة والصحافة، دراسة حال البداوة التي تميز الفكر والسلوك العربي، هذا عدا عن انجاز كتابه عن باريس، وكان يعرف هذه المدينة أكثر من الباريسيين أنفسهم.

أما في مجال الأدب والفن فكان ينوي أن يسجل بصوته الدافىء المعلقات العشر، وكان يريد أن يعطي، بطريقة غير مباشرة، درساً في كيفية القاء الشعر، خاصة الجاهلي، وكيف يجب أن يترنم به الانسان، بعد أن يفهم مفرداته ويحس مناخاته.

وفي مجال الرواية تجاوز التفكير وشرع في العمل، ولا أدري إلى أين وصل!

ولأن الباهي غير قابل للموت، كما كنت أقدر، كان يؤجل أغلب الأمور إلى الغد، يدفعها إلى المستقبل، حين يستقر به المقام أخيراً في

المغرب، بعد أن يخلص من بعض هموم الحياة، كي يتفرغ لاظهار هذا المخزون الهائل الذي امتلأ به عبر السنين الطويلة الصعبة، وكان متأكداً أنه سيفعل. . . لكن

عندما بلغني خبر وفاة الباهي لم أصدق. وحتى اللحظة أنكر أنه حصل، أو يمكن أن يحصل، فالأصدقاء الكثيرون ينتظرونه، والأفكار والمشاريع التي كان يدفعها نحو الغد، إلى المستقبل، لا يمكن لأحد غيره أن ينوب عنه في انجازها، أما العودة إلى المغرب، بعد ليالي المنفى الطويلة، فكانت عودة الالتحام بالأرض، الامتزاج بها من جديد، وكأنه تعب أو يئس من جدوى الكلمات، وفضّل أن يستمر في كتابة حياته بالطريقة التي عاشها: أن يكون جزءاً من الأشياء لا مراقباً لها أو مؤرخاً للوقائع التي حصلت. وهكذا ارتكب أكبر عملية مراوغة، وربما الوحيدة، إذ ترك كل شيء ومضى، وكأنه من خلال الدرس الأخير يريد أن يقول لنا انه لا يمكن لانسان أن يكون بديلاً عن آخر، وبالتالي لا بد، كي تستقيم الحياة، أن يكون الانسان ذاته، وأن يساهم في هذه الحياة، ويبذل أقصى ما يستطيع، ضمن صيغة الجماعة، لأن الفرد مهما كان قوياً وموهوباً لا يعطي أفضل ما عنده إلا من خلال التحامه بالآخرين.

الآن، وبعد أن غاب الباهي فعلاً، نشعر بأهميته أكثر من قبل، ونشعر بأهمية الدور الذي انتدب نفسه له، فقد كان أحد الجسور القوية بين المشرق والمغرب، وكان أحد أبرز الممثلين لما يمكن أن نطلق عليه العروبة. كان وثيق الصلة والمعرفة بجناحي الوطن، يعرف المشاكل والهموم والبشر، ومن خلال سلوكه وعلاقاته كان يجسد ما يجب أن تكون عليه العلاقة، ففي رحاب فكره وأخلاقه ومعرفته كان يجمع الذين أتوا من البحرين مع أولئك الآتين من مراكش ووجدة وقابس؛ الذين جاءوا من العراق مع المنحدرين من جبال الأطلس؛

والذين وصلوا تواً من حلب وصيدا مع أولئك الذين قدموا من بريدة والكرك وقرى فلسطين.

إنها العروبة بالهمّ واحتمالات المستقبل وامكانية التغيير، وليست عروبة الثارات والاحقاد والمصالح الصغيرة، الآنية والضيقة. وفي متاهات المنافي وصعوبات الحياة هناك كان يستعاد الوطن، أو الوطن الذي يجب أن يكون، وعلى أمل ذلك كان يكبر الحلم، وتتجسد الرؤى، ويتقارب الذين فصلت بينهم الحكومات وباعدت. وكان الباهي على رأس هؤلاء الثوار الحالمين. ولأنهم حالمون كانت الحياة أكبر منهم وأقوى، وكانت معاناتهم أشد وأصعب، لكن دائماً كان هناك الباهي الذي يخفف من قسوة الحياة ويجعلها قابلة للعيش والاستمرار.

إن الباهي وباريس من ملاحم هذا العصر، إذ بالاضافة إلى الوقت الطويل الذي قضاه في هذه المدينة، فقد كانت خلال فترات متعددة من أهم وأرحب العواصم «العربية» حيث يلتقي العرب فيها أكثر مما يلتقون في الوطن، وحيث تبدأ منها المشاريع الصحفية والفكرية، وتنطلق إلى جميع الأنحاء. وفي هذه العاصمة كانت تعرف الأخبار دون ضجيج الاعلام العربي وصخبه ومبالغاته، إذ يستطيع أن يعرف الانسان الكثير من الحقائق والمعلومات دون وهم وبمعزل عن وعود السلطات العربية وأكاذيبها، وهذا ما جعل الباهي يتعلق بها، ومنها ينطلق ليُسمع صوته إلى كافة أنحاء الوطن، في الوقت الذي كانت تتكسر الأصوات المنطلقة من الوطن عند علامات الحدود لكل قطر، وهناك تنتهي.

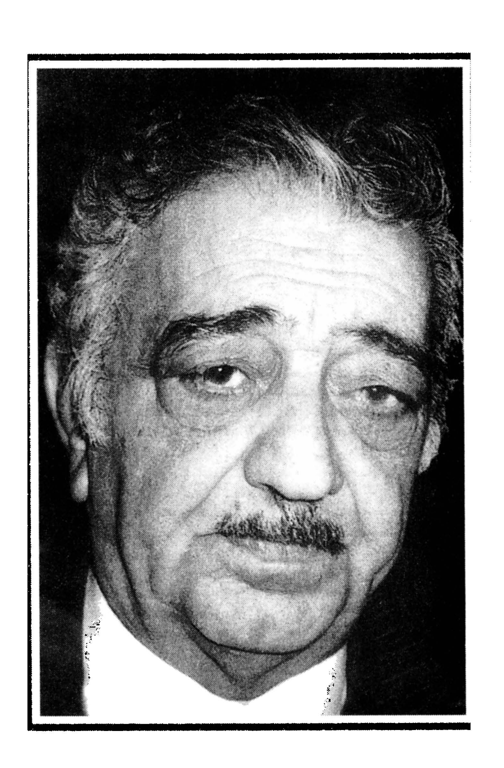
بغياب الباهي فقدنا الكثير، والآن تتبدى هذه الخسارة أكثر من قبل. ولأننا عودنا أنفسنا، وتعودنا أيضاً، أن لا نقدّر الناس حق قدرهم إلا بعد أن يغيبوا، فلعل الباهي أكثر الناس تجسيداً لهذه السخرية السوداء. فهذا الرجل الذي أعطى الكثير في حياته، وكان الايثار أحد الصفات المميزة له، وهذا الذي لم يقتسم مع الآخرين المغانم، وكان حاضراً

في كل المغارم، لا يريد اليوم أكثر من الاعتراف والعرفان.

وإذا كنا، نحن الأحياء، قادرين على أن نكفّر عن جزءٍ من خطايانا، وأن نجسد سلوكاً جديداً في حياتنا فيجب أن نفعل ذلك في الوقت المناسب، وبالطريقة اللائقة.

وإذا فاتنا أن نفعل ذلك تجاه واحد من أنبل أبناء هذه الأمة، الباهي محمد، في حياته، وفي محاولة لتدارك هذه الخطيئة التي غالباً ما تتكرر، فلا بد أن نفعل ذلك سريعاً: أن ننشىء جائزة للصحافة باسم الباهي محمد، وأن نجمع ما كتبه ليكون هذا التراث درساً في الفكر والصحافة والأدب للأجيال، وكي تستقر روح الباهي بعد أن تعبت في ليل المنافي الطويل.

ومثلما كان الباهي انساناً كبيراً في حياته، فسوف يشمخ ويكبر أكثر حين نكتشفه من جديد.



أديب خسره الأدب..
فهل ربحته السياسة؟

«... أديب خسره الأدب ولم تربحه السياسة».

قيلت هذه الكلمة عن أديب في أربعينات هذا القرن، بعد أن هجر الأدب وغرق في السياسة. وتكاد هذه الكلمة تنطبق على اميل حبيبي، مع فارق وحيد أن اميل استمر، وباصرار، يعمل في السياسة والأدب معاً. واذا كان الأدب العربي قد كسب عدداً من الروايات المهمة التي كتبها، إلا أن الملابسات التي أحاطت باجتهاداته السياسية، ومن ثم سلوكه السياسي، تركا الكثير من الظلال القاتمة، الأمر الذي لا يمكن اغفاله أثناء مناقشة مسيرته الأدبية.

قد تكون رواية المتشائل أصدق ترجمة لاميل حبيبي الكاتب والسياسي. ففي الوقت الذي يحلّق الكاتب، رافضاً أي تنازل أو مساومة، فان السياسي ينشدّ إلى الأسفل، يضطر للتنازل خطوة بعد أخرى من أجل الوصول إلى نتائج عملية.

انها مفارقة أقرب إلى التراجيديا، وهي احدى الاشكالات الكبرى في تحديد العلاقة بين المثقف والسياسي، بين الثقافة والسياسة، خاصة

في بلادنا، وفي هذه المرحلة بالذات.

ففي الوقت الذي يُفترض أن يبقى الكاتب فوق الحسابات اليومية، الصغيرة والطارئة، فإن نظرة السياسي مركّزة، بالدرجة الأولى، على هذه الحسابات، وما يمكن أن يتولد عنها من نتائج. ومن هنا يحصل الافتراق ولاحقاً الاختلاف.

وإذا كانت الهوامش موجودة في أماكن أخرى، وتستوعب مثل هذه الفروق، وقد تعتبر نافعة للطرفين معاً، فان انعدام، أو ضيق الهوامش، في بلادنا، خاصة حين يتحول المثقف إلى سياسي، والسياسي إلى مثقف، ليس بمعنى أن يزيد المثقف اطلاعه ومتابعته للسياسة، أو أن يصبح السياسي مثقفاً، بمعنى المتابعة الثقافية، واعطاء دور وأهمية للثقافة، وانما بتبادل الأدوار والمواقع، فإن ذلك يؤدي، في أغلب الأحيان، إلى الخسارة في المجالين، وهذا، كما يبدو لي، ما حصل لاميل حبيبي.

إذ في الوقت الذي كان يفترض أن يبقى ضميراً، وأن يستمر رافضاً، وبعناد، ولا مانع أن يكون حالماً أيضاً، باصراره على الحد الأقصى، وغير مستعدٍ للتفاوض والتنازل، تاركاً للسياسي أن يستفيد من هذا الرفض وتلك المعارضة، فقد مثّل العكس، مما أفقده الكثير من أهميته، وجعل الكثيرين حائرين في طريقة النظر إليه أو التعامل معه. أينظرون إليه كسياسي أو كمثقف، وهل بمواقفه يمثل الثقافة أم السياسة؟

ليس ذلك فقط، لقد سحبت الكثير من مواقفه السياسة إلى الثقافة ذاتها، ولعل موقفه في طشقند، وفي تجمع ثقافي، يمثل نموذجاً لذلك.

وعندما يقبل جائزة اسرائيل للابداع الأدبي، يعرف أن اسرائيل لا تمنحه هذه الجائزة لجدارته الأدبية وإنما لموقفه السياسي، في الوقت

الذي يعتبر شامير أن قصيدة مثل «عابرون في كلام عابر» لدرويش، تشكل تحدياً لوجود اسرائيل، مع ما يترتب على قائلها من حرم.

هذا الخلط بين الثقافي والسياسي، وبالطريقة البراغماتية التي اتبعها اميل حبيبي في السنوات الأخيرة، جعله شخصاً ملتبساً أقرب إلى العناد الخاطىء أو الخطأ العنيد، إذ بدل أن يتوقف لمراجعة سلوكه ونتائج مواقفه اندفع اكثر من قبل في الطريق الخاطىء، ولعل موقفه في معرض الكتاب بالقاهرة قبل أقل من سنتين دليل على ذلك، الأمر الذي خلق فجوة، وفجوة كبيرة، بين أدبه ومواقفه السياسية.

قد يؤدي العناد في السياسة إلى شق الطريق، لكنه في الثقافة يؤدي إلى الهاوية، وهذا ما يشكل تراجيديا اميل حبيبي.

كنت أتمنى لو أن اميل حبيبي هجر السياسة، خاصة وانه هجر الحزب وهجر البرلمان، ووهب حياته للأدب. كنت أتمنى لو أنه صمت في مجال وأطلق لنفسه العنان في مجال آخر، عند ذاك يمكن أن نقيّمه بدقة، بلا قسوة، ونصل إلى نتائج موضوعية، لكنه راهن على السياسة أكثر مما راهن على الأدب، وكان رهانه مع عتاة المكر والحساب، ليس في الأدب وانما في السياسة، وقد خسر الكثير، خاصة في السياسة، وخسر الأدب من غيابه قبل الأوان.

واذا كانت لا تجوز على الميت سوى الرحمة، ولا يحسن ذكر سوى حسنات الموتى، فإني أشعر بأسى مضاعف، لأن اميل حبيبي يستحق مكاناً أرفع في مجال الأدب، الذي لم يوله كل ما يستحق، وانصرف إلى السياسة التي لم تورثه سوى الالتباس وسوء الفهم وربما الفشل.

لقد كان مثل معايد القريتين، كما كان يحب أن يقول عن نفسه!



طائر الحوم يعود إلى الكفرون

«طائر الحوم» رواية متفردة، بالغة الرقة والحساسية، إضافة إلى جرأتها في التصدي لعددٍ من القضايا الشائكة، التي تكاد تكون محرمة. هذا عدا عن معمارها الفني الجديد والمتميز.

وبقدر ما توغل هذه الرواية في الماضي، بحيث تبدو أقرب إلى سيرة الطفولة، فإنها شديدة الحضور في الراهن، في الهموم المعاصرة؛ كما لا تغفل عن التنبيه لأخطار المستقبل. لذلك ليس من السهل تصنيفها ضمن العناوين السائدة، أو حصرها في إطار ضيق. إنها تذكّر وبوح وتأمل، وتصل في أحيان كثيرة إلى مستوى الشعر الخالص، دون أن تنسى خطها الدرامي الذي يجعلها إحدى أبرز الروايات التي صدرت في السنوات الأخيرة.

وحليم بركات روائي متميز، راسخ القدم، قوي الحضور، لا يحتاج إلى تقديم أو تعريف.

أما المقدمات فتعتبر، أغلب الأحيان، خاصة في مجال الرواية، زائدة، وقد تشوش القارىء أو تفسد عليه المتعة، لأن القارىء يرغب في معظم الحالات أن يدخل إلى عالم الرواية، أية رواية، وأن يكتشف

معتمداً على ما لديه من أدوات وذائقة.

يضاف إلى ما تقدم أنه في حال وجود ضرورة من أي نوع لمقدمةٍ ما، فإن مكان هذه المقدمة الطبعة الأولى للرواية، لا في طبعاتها اللاحقة.

فما الدافع إذن لهذه المقدمة في الطبعة الثانية للرواية؟

لا أخفي، بداية، أن هذه الرواية الهامة مرت، في طبعتها الأولى، دون أن تنال ما تستحقه من عناية النقاد والقراء. فالنقد لم يجهد نفسه من أجل إيجاد تسمية أو توصيف دقيق يناسبها، ربما لطغيان الصيغ الجاهزة وفق مدارس وأساليب محددة سلفاً، وبالتالي أغفلها، أو لم يعتن بها العناية التي تليق بها، كإحدى العلامات البارزة في الرواية العربية المعاصرة.

وإذا كانت العادة أن لا يتوقف القراء، طويلاً ودائماً، عند الأحكام التي يصدرها النقد، وأن يتعاملوا مع الأثر الأدبي دون أحكام مسبقة، ومن خلال التعرف المباشر، فإن «طائر الحوم» لم تصل إلى القراء إلا بأعداد محدودة ومتباعدة، والسبب في ذلك انحسار سوق الكتاب، وأيضاً تعذر انتقاله، أو على الأقل صعوبة هذا الانتقال، من مغرب الوطن إلى مشرقه، مما جعل هذه الرواية، التي صدرت طبعتها الأولى في المغرب، لا تصل إلا كصدى، وأن يكون تداولها ضيقاً.

كان هذان الدافعان سبباً كافياً لأن أتحمس للموافقة على القيام بهذا العمل الشاق: تقديم «طائر الحوم» إلى القراء، خاصة في المشرق، وفي الطبعة الثانية؛ يضاف إلى ذلك أنني رافقت بعض مراحل ولادتها!

ففي إحدى زيارات حليم بركات إلى باريس، قبل عقد من الزمن، وقبيل صدور هذه الرواية، كنا نذرع شوارع باريس ونغرق في أحاديث تتناول مواضيع شتى، وما كدنا في أحد مشاويرنا نصل إلى جسر نابليون، وكان مطر أول الخريف يهبط بنعومة، حتى بدأ الحديث عن

الرواية التي يوشك على الانتهاء منها. فجأة تحوّل حليم إلى كتلة من الانفعال، كان يتحدث بلسانه وعينيه وجسده كله، خاصة وهو يستعيد الطفولة وأيامه في الكفرون. توقفنا طويلاً على الجسر، وهطل علينا المطر رفيقاً رقيقاً، وتسللت نحونا الكفرون، تلك الضيعة التي كانت تغفو في وادي النصارى، وشاركتنا الوقوف على الجسر، فامتلأ الجو بشذى هاتيك الأمكنة والأزمنة البعيدة.

بعد ذلك، ولزمن غير قصير، كنت متأكداً أن حليم عازم على تكريس هذا العمل للضيعة التي رأى فيها النور، الكفرون. ولذلك اعتبرت العنوان الذي يقترحه للرواية:

«اهبط رحيماً أيها الموت على الكفرون» موفقاً ودالاً.

هذا ما كان في ذلك الخريف الباريسي، لكن ما كادت تمضي شهور قليلة حتى استلمت رواية بعنوان «طائر الحوم» ولحليم بركات!

هل هي نفس الرواية التي تحدثنا عنها طويلاً؟ وهل يستحق ذلك الطائر أن يحتل وحده عرش الكفرون؟

الآن. . . يبدأ الحديث عن الرواية.

«طائر الحوم» بمقدار ما تتناول سيرة الطفولة، ويبدو فيها الطفل بطلا، بمعنى ما، فإن المكان شديد الحضور إذ انه قوي ومستمر من البداية إلى النهاية، وكأن العمل كله مكرس من أجل تمجيد الكفرون، تلك البلدة التي لم يخلق لها مثيل، كما يراها الراوي.

أما حين تتناول الرواية حياة الأب، خلال ذلك الزمن الصعب، ورغم المساحة المتواضعة والمتناثرة التي تحتلها، فتبدو شخصية محورية، آسرة، إذ تتجسد بقوام وملامح لا يمكن أن يخطئها الإنسان أو أن ينساها.

وحين تتراءى ملامح الأم، أو أثناء الغياب، بالشجن الذي يسربلها، فإنها أشبه بالألحان الكنسية الآتية من أمكنة بعيدة، أو كأنها العتابا التي

تحفل «بالقرار» في رهانٍ لشفاء النفس ومحاولة لتطهيرها أكثر مما تهدف إلى اطراب الآخرين، ونيل رضاهم واعترافهم. فذلك «القرار» يترك في الروح ندوباً لا تنتهي، وغالباً دون صخب، تماماً كما هو حب الأمهات، كما هي عواطفهن.

أما الأيام التي نعيشها الآن، ببلادتها وخوائها، وذلك الجو الثقيل الذي يسيطر عليها، فإنها بمقدار خضوعها لمنطق الرواية، وما تتطلب من حركة وعلاقات، فتخضع أيضاً إلى منطق العقل، دون اقحام أو تعسف، إذ تحلل وتقارن، كي تفتح أعيننا على حقائق كثيرة يجب أن ننتبه لها في الوقت المناسب.

وما دام مناخ الرواية قد «انكشف»، كله أو بعضه، من خلال الموضوعات الأساسية التي تتطرق لها، فإن الرحلة إلى داخلها أمر شديد الأهمية، إذ يقودنا إلى «عري العلاقات والعالم» كما يقول الراوي في أحد المقاطع، ويضعها في مواجهة الأسئلة الكبيرة عن معنى الحياة والموت.

ففي البداية، ومن خلال اصطدام الطفل بالعالم خارج عتبة البيت، يكتشف الطبيعة بكل مكوناتها وعناصرها: الأشجار والينابيع والصخور، ثم المخلوقات التي تملؤها، بدءاً من النمل والطيور والحيوانات وانتهاء بالبشر، ليصبح المكان، الكفرون، مسرحاً حافلاً مواراً بالحياة والحركة والتغير، فالينابيع التي تتدفق: كركر والشيخ حسن والشير، ليست مجرد ينابيع، وإنما شرايين تكوّن الحياة، تسكب فيها القوة والفرح، ثم تقود المخلوقات والبشر أيضاً، لاكتشاف الجمال، واللذة والآخر، ولاكتشاف الخطر في نفس الوقت.

فإذا غادر الطفل المياه، ووضع قدميه الحافيتين على اليابسة، ونظر إلى الأعلى، فجبلا السيدة والسائح لا يكتفيان بأن يطلا عليه، وإنما يبدوان كحارسين. وهذان الحارسان بمقدار ما يخلقان الشعور بالأمن،

فإنهما يحدان النظر، يقفان في وجه الخيال، الأمر الذي يضطر الصغير لأن يرفع عينيه نحو السماء، كي يقرأ في الغيوم الرغبات والأحلام. لا يكتفي بالنظر، يسافر مع تلك الغيوم إلى الأمكنة القصية التي يصلها، وقد يسافر إلى أبعد من ذلك!

وفي نهاية الخريف، حين تبدأ الطيور الموسمية هجرتها، حاملة معها البشائر لاقتراب أيام المطر والخصب، وبدل أن تُستقبل بودٍ وفرح، فإن الطلقات العمياء، من صيادين هواة، تصرعها، إذ ما تكاد تحوم على شكل دوائر متكسرة، وتقترب ثم تسّف نحو الأرض، وتقع في مرمى أولئك الصيادين، حتى تنالها طلقاتهم، فيتناثر ريشها الأسود والأبيض فوق الأشجار، على سطح المياه. وبسقوطها المدوي، ثم رؤية عيونها الحزينة، يكتشف الطفل قسوة البشر.

إنه بداية الدروس التي يحفظها الصغير، ولا يريد أن ينساها. فالطيور، حين تهوي، حين تنظر إلى البشر حواليها، فإنها لا تلتمس عوناً ولا تنتظر مساعدة القتلة، فقط تنظر، وتظل تنظر، وكأنها تدين وتتحدى. والطفل الذي يرقب المشهد، ويحاول المساعدة، وحين يعجز، وتنتهي تلك الطيور إلى مصيرها المحتوم، تتبدى له الكفرون كلها على شكل وادٍ عميق، كجرح تاريخي غير قابل للشفاء، ومع ذلك، وبالرغم من ذلك، لا تتوقف الطيور الموسمية عن المجيء، ولا تخلف مواعيدها أبداً، وكأنها تختبر البشر، مرة بعد أخرى، لتتأكد ما إذا بقوا كما في المواسم السابقة أم هبّت عليهم رياح جديدة غيرتهم، جعلتهم بشراً من نوع جديد!

إن الطيور وهي تفرد أجنحتها السوداء الواسعة، كاشفة عن صدورها البيضاء، تبدو مزهوة متألقة، تماماً «مثل فتاة تتأمل صدرها في مرآة الماء». أما إذا هوت فيغادرها الزهو والتألق، تصبح حزينة، مشفقة إلى الحد الأقصى، ليس فقط لموتها، وإنما لفكرة الموت ذاتها.

يقول الراوي وهو يرقب سقوط تلك الطيور: «.. تطلق صراخاً حاداً، ويتهاوى بعضها إلى موته الحتمي في أودية عميقة كهموم القلب» ويظل ذلك الهم مصدر وجع دائم رغم مرور السنين «وحتى الآن لم أتعلم لغة الطير» بل أكثر من ذلك يقول لتلك الطيور، في محاولة للتعبير عن التعاطف معها، لتبادل الأدوار: «أعطني جناحيك أعطيك منزلي».

وهكذا يبقى الموت النغم السائد الذي يتردد في الرواية من البداية إلى النهاية، وإن أخذ أشكالاً متعددة، وبعض الأحيان أشكالاً مموهة أو خفية.

فالأب الذي أحب الحياة، وعشق الغناء والناس وخضرة الأمكنة، وبذل أقصى الجهد من أجل لقمة نظيفة يحصل عليها بعرق الجبين، ما لبث أن أصيب، وقع فريسة حمى مفاجئة، وحين استدعي الطبيب لعيادته، اكتفى الأخير بأن زرقه إبرة، وذهب بسرعة لزيارة الآغا، المتنفذ، ليشرب معه القهوة. وخلال المساحة الزمنية القصيرة بين الزيارتين يتداعى الأب، يقترب من النهاية «كان وجه الأب نحيلاً وبلون العسل المحروق» وحين ينظر إلى ابنه الصغير، الراوي، تفيض عيناه بحزن ثم «تمتد يد أبي وتقبض على يدي. يأخذها إلى فمه ويقبلها» «وحين يسند وجهه إلى وجهي يسأل باعتذار: شوّكتك لحيتي؟» ويُستدعى الطبيب من جديد فيصل هو ورجل الدين معاً، وتكون مهمته الآن ليس معرفة تأثير أدويته، أو انقاذ المريض، وإنما الاتفاق مع الكاهن لاقتسام الليرات الثماني الباقية لدى المحتضر، إنهما يفعلان ذلك ببراعة وبخلسة، وينتهي الأب «... توفي والدي فجأة في الثلاثينات من عمره دون إرث من أي نوع». «اختطف تيار الموت أبي إلى عالم آخر. هدأ وجهه كورقة خريفية صفراء. هبط الموت إلى الكفرون المشرفة على أودية خضراء وبحث عن روح أبي المتعبة التي

قاست طويلاً في كروم لم تثمر. هبط الموت كعقاب واختطفه وحلق به بعيداً».

وماذا يكون تأثير الموت على الصغيرة؟ «هبطت إلى قاع البكاء واختبأت. يتجاذبني الناس ويمتزج بكائي ببكائهم. أسمعهم يبكون فأشهق، ويسمعون شهيقي فيملأون السماء بنواحهم».

لقد مات الأب بعد عودة زوجته بأيام من المستشفى. والأم لا تنسى، أو بالأحرى ترفض النسيان حتى بعد مرور السنين الطويلة، فهي متأكدة أنها ستعيش، لكن بالشقاء، إذ رغم أن الأب افتداها و«أخذت بقية عمره» إلا أنه ترك العبء عليها ومضى. تصرخ وهم يحملونه إلى مأواه الأخير: «أخذوك مني يا حبيبي. أخذوك مني. ارجعوه. بعد لم يبرد جسده. تدفنوه قبل أن يبرد جسده؟» وبهدوء رتلت: «غبت تحت الأرض كحبة من حنطة» و«من يعطيني ينابيع الدموع لكي أبكي». يترك هذا الغياب جرحاً عميقاً في القلب، ويضع الأسرة الصغيرة على شفير الهاوية. فصدى بيتي العتابا اللذين اقترنا في وعي الصغير بموت الأب يظلان يترددان كجواب وقرار بلا انقطاع:

بكيت ويا يوم توديعك نحت فيه   وقلبي صخر ازميلك نحت فيه

وطيفك لو أتى زائر نحتفي فيه   بعواطف مثل قطر الندى

وبين غياب الأب ومحاولة الوصول إلى الشاطىء الآخر، هناك حياة طويلة حافلة بالعذاب والمعاناة تعاش، وتكون الأم الربان الذي يواجه المصاعب ويتحداها. إذ بعد أن تتلقى العبء، تحاول أن تنهض بالمسؤولية كلها من أجل أن تعيل الصغار، فتعمل خبازة ثم لاقطة في أرض مشرّق، وحين تقسو الحياة أكثر، وتنسدّ أبواب الرزق، ينفتح وهم السراب: الهجرة. وتبدأ تلك الرحلة إلى بيروت، إلى المجهول.

من الكفرون إلى صافيتا سيراً على الأقدام، ومن هناك «بالبوسطة» المتجهة إلى بيروت، ويكون «عدد الدجاج المربوط أكثر من عدد

الركاب في السيارة» أما الجدي المسافر في السيارة ذاتها فإنه يشبه الجدي الذي بيع قبل أيام إلى اللحام لتدبر مصاريف الطريق.

وتصل «البوسطة» إلى بيروت ليلاً. الابنة الصغيرة تلبس قبقاباً خشبياً، يقول لها الأخ الأكبر، الراوي، أن تنزع القبقاب وتسير حافية لئلا تزعج المدينة، تستجيب الصغيرة دون اعتراض!

أما المدينة ذاتها التي بدت ملونة ليلاً حين وصلتها القافلة التائهة، فقد أصبحت شيئاً آخر في اليوم التالي، ثم في الأيام الأخرى، لأن الحياة في المدن الغريبة كاوية شديدة القسوة، وفي أحيان كثيرة خادعة، فإذا كانت المدن القريبة هكذا فما هو حال المدن البعيدة؟

هنا تنتقل الرواية من الأيام البعيدة إلى اللحظة المعاشة، كي تتيح لنا فرصة المقارنة، فلنكولن مثلاً، محرر العبيد، بعد أن أصبح ماضياً ومجرد رمز، اختير لتمثاله مكان بعيد، نسبياً، عن البيت الأبيض، إذ لو كان قريباً «لاضطر أن يراقب خلفاءه ينامون في فراشه، ويرددون كلماته خارج محتواها».

منذ الهجرة الأولى إذن، منذ أن فُقد المكان الأول، الأليف، أصبح الترحال والانتقال قدراً، أو ربما عقوبة، وخلال التيه المستمر، يصبح التكيف وبالتالي الاقتناع، أن هناك مكاناً يشبه الكفرون مستحيلاً. وهكذا يبقى المكان الأول ندبة في القلب وعبئاً محمولاً على الأكتاف.

ففي أعماق الغابات الأميركية الخضراء، بالقرب من الينابيع والشلالات، بين الضباب على ذرى الجبال، ورغم أن عيني الراوي ترى كل ذلك بمتعة أقرب إلى اللذة، فمن شأن هذه المناظر أن تحرض الذاكرة لاستحضار الكفرون، بحيث تصبح ظلاً يرافق المهاجر في كل خطوة.

يفعل الراوي ذلك لئلا ينسى جذره الأول، وكي تبقى الكفرون موجودة ومستمرة، وليس مجرد بند في الذاكرة يحضر ويغيب تبعاً

للمناخ النفسي، للصعوبات التي تواجه المهاجر الجديد. أما حين يعود إلى الكفرون في إحدى الزيارات، وغالباً ما تكون الزيارة سنوية، فيهتف: «ما أروع العودة، وما أروع أن تتشابك الأيدي وتتلاصق الأكتاف وترتفع الأصوات بالغناء».

يقول ذلك ليس من قبيل التعصب إنما لأنه اكتشف الصورة الأخرى، الحقيقية، للمكان الذي يعيش فيه الآن، أميركا. فالعلاقات، مثلاً، بين البيض والسود غير قابلة للتسوية «أراهما عالمين لا يلتقيان إلا في الخطابات السياسية». وأكثر الأشياء التي تحصل هناك دافعها الرفاه... حتى التغيرات الكبرى فإن الذين يقومون بها هم المرفهون: «فثورة الأزياء وأساليب العيش... هذه هي الثورة التي يجيدها المرفهون». أي أنها «احتجاج مرفه ضد نظام يؤمن لهم الرفاه» ليس ذلك فقط، إن الأميركيين «قتلوا الهنود الحمر مرتين، مرة برصاص بنادقهم، ومرة برسم صورة سلبية لهم كي يسوّغوا القتل» و«الصورة التي رسموها للهنود الحمر ثم للسود يرسمونها الآن للعالم الثالث». حتى إلقاء القنبلة الذرية على هيروشيما «كان عملاً إنسانياً لأنه أوقف الحرب» حسب قول مسؤول أميركي!

إن العلة التي تقرض مجتمع الرفاه الأميركي، أفراداً وجماعات، تكمن في الخطأ بوضع الأسئلة، فالجميع يسألون كيف يُفعل الشيء ولا يسألون لماذا يفعلون، وهذه الطريقة في السؤال ستقود إلى المأزق، إذ ستؤدي إلى الاختناق تحت ظل هذا الركام، تماماً كشراهتهم في تناول الطعام، ثم الحيرة في مواجهة السمنة والبحث عن طريقة لتخفيف الوزن!

الهجرة لم تكن حلاً، والتكيف مع المجتمع الجديد كي يصبح واحداً منه أمر بالغ الصعوبة، فالجذر الأول لا يزال قوياً، ولا يكف عن المناداة والتحريض، والمجتمع الجديد وهم أو أقرب إلى الوهم.

بل أكثر من ذلك: إن تراث الطفولة لا يزال مسيطراً. يقول الراوي «عندما أنزل من السيارة أربت على مؤخرتها، والسبب: في طفولتي كنت أركب البغل، وعندما أنزل عنه أربت على مؤخرته متشكراً». وهذا ما جعله يختلف عن الكثيرين في النظرة إلى الوطن، وبالتالي يعزف عن مشاركة الآخرين في ذلك الاحتفال الكرنفالي بالحنين الشكلي، أي لا «أمارس الوطن مع الآخرين بأكل الكبة والتبولة والحمص والفول ورقص الدبكة» إنه لا يفعل ذلك لأن الوطن أشد عمقاً وكثافة في تكوينه، وبالتالي هو الذي يشكّل نظرته ومواقفه وطريقته في التعامل.

العبارات السابقة تم انتزاعها بالقوة، إذا جاز التعبير، من الرواية، لأنها رغم أهميتها، وردت عرضاً، بخفاء، فحليم بركات، الآن، يكتب رواية، يتعامل مع أداة تعبير لا تحتمل الكثير من المواقف والمناقشات السياسية، مع الإشارة أنه حين يريد التعبير عن موقف سياسي لا يتردد في ذلك، وقادر عليه، ولعل كتابه الذي صدر في أعقاب حرب الخليج الأخيرة خير دليل على ذلك.

ليس ذلك فقط، إن روايةً بهذه الرهافة، بذلك الشجن الذي يزنرها من البداية حتى السطور الأخيرة، تلجأ إلى البوح، إلى الاعتراف للنفس قبل أن تكون موجهة إلى الآخر، لذلك تعزف عن الوعظ، عن تسجيل المواقف، «لأن الكتابة عندي (ويعني هنا الرواية تحديداً) اعتراف بأسرار مكبوتة». ولعل حليم بركات في هذه الرواية يريد أن يوفي ديناً تجاه ضيعته، تجاه طفولته، وأيضاً مع الأشياء الحميمية الأخرى، وهذا ما جعله يعتمد أسلوباً أقرب إلى الصدق الجارح، وإلى تناول قضايا يتردد الكثيرون في عرضها بهذه الصراحة، بهذه الجرأة. يقول في بداية الرواية: «تفرج يا حبيبي وشوف/ حليم بركات عالمكشوف».

إن رواية من هذا النوع تتطلب، بالإضافة إلى الشجاعة الأدبية، مستوى من الحساسية في اختيار زاوية النظر، طريقة تركيز الأضواء، أي ما يعتبره الروائي أكثر أهمية، مادة وطريقة معالجة، شريطة أن يكون ملتصقاً بالتجربة الحية المعاشة. أما إذا تطابقت الحياة والتجربة، إذا تساوت الفكرة بشرطها الإنساني، فعندئذٍ نصل إلى الصدق، وبالتالي إدراك الغنى الحقيقي للحياة، خاصة إذا ارتبطت بإنسان نعرفه، بمنطقة تعني لنا شيئاً، وتحديداً في الزمن الذي نعيش فيه.

لقد أخطأ عدد من الروائيين الذين انحدروا من الأرياف حين غرقوا في «حياة» المدن التي سكنوها في وقت لاحق، إذ نسوا، أو أهملوا، الأرياف التي جاءوا منها، فلم يسجلوها، ولم يستطعوا التعرف بعمق على «روح» المدن التي أقاموا فيها، وهكذا أصبحت كتاباتهم دون انتماء، دون جذر حقيقي، وبالتالي كانت الخسارة مضاعفة إذ لم نتعرف على أريافهم، وبدت المدن التي كتبوا عنها ملفقة، خارجية، وبعض الأحيان غير واقعية.

يقول حليم بركات في الصفحات الأخيرة لطائر الحوم، وكأنه اعتراف أخير: «منذ تركت الكفرون صغيراً، خضت العالم. دخلت معاركه على جميع الجبهات. خارج المعركة أكون مثل سمكة خارج الماء. في المعركة أكون مثل أسماك السلمون (. . .) تسبح في الأنهر الكبرى ضد التيارات صعوداً تجاه المنابع الأولى التي ولدت فيها. ما أن تصل بعد كفاح مرير حتى تضع بيوضها. . وتموت».

لا يعني ذلك أن يحصر الكاتب نفسه في موضوع لا يغادره، ولكنه يشير إلى أهمية التجربة والصدق في التعبير عنها. فحين يتصدى الكاتب لموضوع يعرفه جيداً فإنه يقدم إضافة جديدة لما هو مكتوب اعتماداً على الخبرة.

وإذا كانت شجرة الصفصاف تنحني نحو جذورها كلما تقدمت

بالعمر، كما يقول الراوي، فإن الحنين للطفولة، إلى الأمكنة الأولى، يصبح ملحّاً إلى درجة يطغى على كل ما عداه، ولا ينطفىء هذا الحنين إلا بأن يفيض إلى الخارج، أن يَشرك به الآخرين، وهذا ما يحاوله عدد من الكتاب، وهذا ما فعله حليم بركات في «طائر الحوم».

فالطفولة التي أصبحت ماضياً غير قابل للاستعادة، وبدأت تضيع في غياهب النسيان «وما أكثر الأشياء التي أضعناها، لذا أتمسك بذكريات الطفولة، أستحضرها مثل ثمرات المشمش والرمان في بدايتها» فإن الكتابة عنها بمثابة رد اعتبار، أو ربما استعادة وتعويض في آن معاً، وهي الصيغة التي تداري تعب الروح، وحتى انقاذها، وذلك بالانحناء على الجذور، بملامسة الأرض التي أنبتتها، لعل البذرة تنبثق من هذه الأرض مرة أخرى!

والأرض التي هي أصل الأشياء، وهي الأم الكبرى، تتمثل في أحد مظاهرها بالأم الفعلية التي لا تقل أهمية عنها، أو هي صورتها الصغرى، تعبيرها المباشر. وهذا ما يوليه الكاتب كل عنايته وهو ينسج صورة الأم في الرواية. إذ يستعيد حركاتها، كلماتها، اللحظات الصغيرة والكبيرة في مسيرتها الشاقة، ليؤكد استمرار الحياة وتواصلها، وليقول أيضاً ان الذاكرة، في حالات كثيرة، تتجاوز الشخص الفرد لتصبح ذاكرة المجتمع.

وفي هذا الجانب تحديداً يعتمد الروائي على الذاكرة الجمعية، على الأمثال والحكم السائرة، كما يعتمد على الأغاني التي تحمل مقداراً هائلاً من الدلالات. فإذا لم تكف كل هذه الحمولة، لا يتردد في اللجوء إلى الأحلام يستعين بها ليقول لنا ما يدور في العقل الباطن من الرغبات، ولعله في هذ الجانب يماثل همنغواي حين استعان بالحلم في «الشيخ والبحر»، ليقول لنا أشياء اعتبرها ضرورية لاستكمال معماره الفني.

ورغم أن منطقة وادي النصارى، بما فيه الكفرون، مليئة بالخضرة، ولا ينقصها المطر، إلا أن الذاكرة البدوية للروائي لا تكف عن مراقبة السماء انتظاراً للمطر «. . . آه يا مطر، يا سر الخصب والولادة» إذ حين يجيء تتغير الحياة والعلاقات، وبالتالي يتغير مزاج البشر: يتراجع الخوف، ويستقر الناس في أماكنهم؛ وفي مواسم الحصاد، أو بعد جني الثمر، تنعقد الزيجات وليالي السهر، وترتفع أصوات العتابا، ويتبادل الجميع كؤوس الفرح.

أما إذا انقطع المطر في الوادي أو حواليه فعندئذٍ تضيق حياة البشر، وتبدأ المعاناة، كما ترتفع راية السفر كصيغة لمواجهة المصاعب والتحديات، وهذا ما يفسر وجود أعداد كبيرة، نسبياً، من أبناء هذه المنطقة في المغتربات، وهذا ما يفسر أيضاً اضطرار الأم في الرواية لأن تلجأ إلى بيروت لانقاذ الأسرة، بعد أن غاب معيلها وضاقت فرص الرزق.

ورغم «تراث» أبناء المنطقة في الاغتراب، وجرأة الكثيرين على اقتحام هذا الطريق، إلا أن الرابطة بالضيعة، واستمرار العلاقة معها لا تنقطع أبداً. تبدأ، أول الأمر، بإرسال النقود كي يستطيع الباقون مواجهة أعباء الحياة، وتكتمل بأن يعود المهاجرون ليقضوا أيام الشيخوخة إلى جانب الينابيع التي رأوها حين تفتحت عيونهم على الحياة، وفي مياهها سبحوا وهم عراة، واكتشفوا على ضفافها أولى لذاذات المتعة، سواء بقطف الثمار المبكرة أو التعرف على الجنس الآخر، أو انتظار الطيور الموسمية التي لا تخطىء أبداً في مواعيد وصولها.

يقول الراوي، وهو يلخّص علاقته بالضيعة: «الضيعة وأناسها وينابيعها وتلالها وأوديتها وطيورها وطرقها وأزهارها وأشواكها وأحزانها وأفراحها شرشت في نفسي. لا أحد، لا شيء يقتلعها من نفسي.

وكلما ذبلت شجرة حياتي، كلما نبتت شجرة أخرى من جذورها العميقة العميقة». أما عن طبيعة الناس فيقول: «غريب أمر أهل الضيعة: يسخرون من المصائب ويخرجون منها معافين، كأن شيئاً لم يحدث».

أما عن اكتشاف الجنس الآخر، وبمقدار ما تختلس الفتيات النظر إلى الصبية وهم يسبحون في النهر عراة، فإن الصورة التي ترتسم في ذاكرة الفتيان أشد سطوعاً: «حين تسبح الفتيات في النهر بثيابهن وتبتل تلك الثياب، تبزغ خيرات الأرض مغلفة بضباب شفاف» فيتولد الحنين إلى الاكتشاف، ويحلّق الخيال وهو يصرخ: «ما أجمل غموض الجسد» وهذا ما يجعل الالتقاء، الالتحام، يوماً، أمراً حتمياً لأن: «حدس الجسد لا يخون».

وهكذا تكتمل الدورة: النبتة التي انبثقت من هذه الأرض إليها تعود، والمياه التي تتدفق من شقوق الصخر، وسارت في الوادي العميق، لا تلبث أن تتبخر لتصبح غيماً، ويجلب ذلك الغيم المطر، ومع المطر تتجدد الحياة وتتواصل. وشبكة الروابط والعلاقات الخفية تجمع الناس هنا وتفرقهم، كما تجعل الكثيرين في حالة من الخوف والانتظار، كما تحملهم على سرقة الفرح، لأن الفرح لحظة، والموت يترصد الجميع، وهو النغم السائد، كما أشرنا، في الرواية من المطلع إلى الختام.

لقد قدّم حليم بركات في هذا العمل قطعة، ولعلها القطعة الأجمل، من روحه، وحاول، بكثير من الإيجاز، أن يقول أشياء كثيرة من القلب. وحين تحرن الكلمة المنثورة، وتقصر عن إيصال ما يريد أن يقول، يلجأ إلى الشعر، إلى شعره هو على شكل مناجاة، أو إلى العتابا، وقد أحسن اختيارها، لتساعده في القول، لأن العتابا تبوح وتضجّ وتشفي بحيث ان «أي طبيب نفساني لا يفعل ما تفعله العتابا».

وهكذا استطاع ببراعة مدهشة أن ينقل الشعر من الزخرفة إلى الفعل، من السكون إلى الحركة، مما أدى إلى دفع الحدث في الرواية، وإلى إغنائه درامياً، وإضافة عناصر جديدة إليه، ولعل الحال هنا يشبه أجواء بعض «الليالي» في ألف ليلة وليلة، حيث يتحول الشعر إلى جزء من البنية الدرامية للعمل.

يقول وهو يلخص شعوره بالغربة:

جمال محملي وجراس بتعن	أيام المضيت علبال بتعن
حملت بضاعتي ونزلت ابيعن	غريب وما حدا مني اشترى

أما الأم التي واجهت المصاعب كلها، وتجاوزتها، وظلت نغماً حزيناً على امتداد الرواية، فإن بيتين من العتابا، يوجزان معاناتها، تقول:

عنيت وعنيت عنيت	شبه البكر عالدولاب عنيت
لولا الصبر والتشبيه جنيت	ورافقنا وحوش الفلا

وإذا كانت هناك كلمات أخيرة، فأولها هذا الحشد الرائع من الألوان التي يحسن حليم بركات استخدامها في هذه الرواية، إذ كثيراً ما تتبدى على شكل زهرة مفردة أو على شكل حقل مليء بتنوع الألوان، ولعل ألوان الخريف بالذات هي التي تحظى بالإيثار لديه، إذ تبدو وكأنها في بداية رحلتها وليست في نهاية هذه الرحلة.

إن أحد نواقص الرواية العربية المعاصرة أنها لا تتعامل مع الألوان إلا بالحد الأدنى، أو أنها تحشد ألواناً ملفقة بحيث تشوش الصورة أكثر مما تساعد على رؤيتها بوضوح. حليم في هذه الرواية جاء ليعيد للألوان اعتبارها ودورها.

أما الكلمة الثانية فتتعلق بالمفردات العامية التي استعملها في عدة مواضع، وكانت وحدها المناسبة والضرورية. إذ رغم البيئة المحلية، والخاصة أيضاً، وغالباً ما تكثر فيها اللهجة، إلا أنه لجأ إلى معادلة

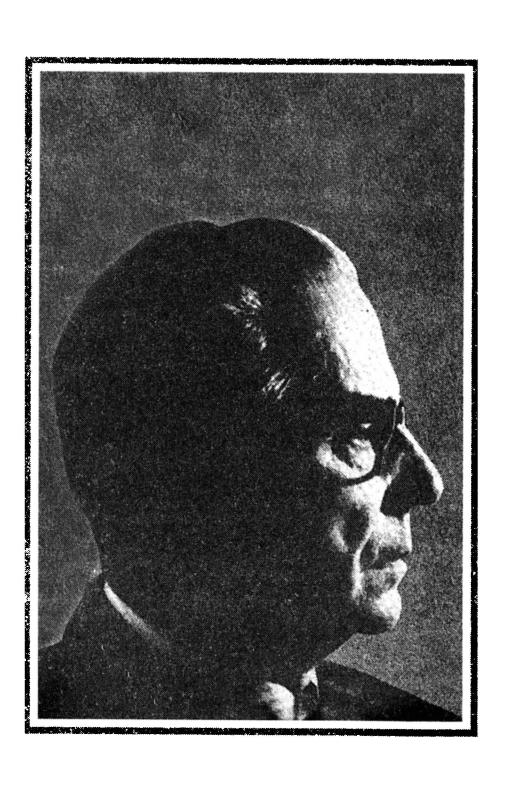
محكمة. ضمن عناصر هذه المعادلة استخدام بعض المفردات أو التعابير التي يمكنها وحدها أن تؤدي المعنى، وتضفي عليها ظلالاً، دون أن ينزلق الروائي إلى مجاراة الموجة التي تريد تكريس العامية.

لقد وردت في ثنايا العمل عبارات أو مفردات مثل: «من قلبها علينا» و«بكلّت» «شرشت» أو «يا دلي صرت انسى وصوتي ما بيطلع» وكانت وحدها التي تؤدي المعنى بدقة وهي في نفس الوقت أقرب إلى الفصحى، ويمكن فهمها بسهولة من السياق، ومن شأن هذه الطريقة في الاستخدام أن تفصّح جزءاً من العامية، وأن تجعل اللغة أداة مليئة بالحياة وقادرة على التلبية.

والكلمة الأخيرة التي يمكن أن تقال هنا: ان الكفرون قبل الرواية شيء وبعد الرواية شيء آخر.

وأسمح لنفسي، هنا، أن أتحدث عن تجربة. إذ رغم زياراتي المتكررة إلى وادي النصارى، وبشكل خاص الكفرون، ومعرفتي بالمنطقة وبعدد من المقيمين فيها، إلا أنها بدت لي شيئاً جديداً ومختلفاً بعد قراءة «طائر الحوم». فهذه الرواية فتحت عيني على أمداء أوسع، وجعلتني أسلك طرقاً خفية بين البساتين، وصولاً إلى الشير، أو أصعد في جبل السيدة بحثاً عن المعالم، وجعلتني أيضاً أنظر بتدقيق في وجوه الناس، إذ ربما أرى بعضاً منهم خرج من «طائر الحوم».

«طائر الحوم» أو «اهبط رحيماً أيها الموت على الكفرون» رواية جديرة بالانتباه والتقدير لأنها مكتوبة بدم القلب، ولأنها تقول أشياء كثيرة وجريئة.



حكايات من البوسنة

يعتبر ايفو اندريتش أحد أهم كتاب هذا العصر، نظراً لما أنجزه في مجالات القصة والرواية والشعر، ثم كتاباته التأملية والفنية التي تعبر عن فلسفته، وتعكس وجهات نظره في الحياة والفن والتاريخ.

كما تبرز أهمية اندريتش أيضاً لأنه استطاع، ببراعة وصدق، تقديم لوحة بالغة التفاصيل، شديدة الثراء، عن بلده، البوسنة، وما تتصف به هذه المنطقة من تنوع وغنى، ولكونها تشكل نقطة تماس بين ثقافات وحضارات وديانات، وما يعنيه ذلك من امكانية التفاعل والتأثر المتبادل، وبالتالي الخصب المتبادل، أو بداية الصدام والعنف والكره ثم الحرائق والحروب.

أما المرحلة التاريخية التي عاش اندريتش خلالها، فكانت منعطفاً من المنعطفات الكبرى في تاريخ البشرية، إذ تخللها انهيار الامبراطوريات القديمة، والحروب العالمية، وتغير حدود الدول، وتغير الأنظمة الاجتماعية لكثير منها، وبروز احتمال وإمكانية انتقال البشرية بأسرها من حال وأوضاع إلى أخرى مختلفة، حيث تنتفي الهيمنة، ويسود العدل، وتتآخى الشعوب، وتتفاعل الثقافات، ويزول التعصب والحقد والثأر، لكن هذا الحلم الذي دُفع من أجل تحقيقه

الكثير لم يلبث أن سقط، وعادت، من جديد، الغرائز والمصالح الأنانية والتعصب القومي والتطهير العرقي والاضطهاد، لتتحكم وتسيطر، الأمر الذي يجعل عملية الانتقال باهظة، قاسية، مؤجلة، وقد لا تتحقق في فترة منظورة.

أما حياة اندريتش ذاتها، وما تمثله من معاناة ومصاعب وتحديات، فإنها صورة للعصر الذي عاشه، وشهادة على هذا العصر الذي لا يعرف الرأفة والعدل والمنطق. وليس من المبالغة القول ان حياة هذا الكاتب كانت من أبرز مصادر روائعه الفنية في القصة والرواية، إذ سجل الكثير مما عاشه وعاناه، وقدم حالات وأماكن وشخصيات عرفها عن قرب، وما كان لها أن تكتسب هذه الحياة والغنى والاستمرار لولا المعرفة الوثيقة، والحب الغامر الذي دفعه إلى تسجيلها.

لقد كانت المنعطفات التاريخية دوماً، وفي أمكنة معينة، سبباً في خلق حالة يمكن أن نطلق عليها «المأزق» لأن هذه الحالة تمزج بطريقة فذة عوامل التاريخ والجغرافيا، إضافة إلى عناصر أخرى، ما كان لها أن تمتزج بهذا المقدار لولا الخواص التي تميزها، ولولا اللحظات التاريخية التي تجعلها ممكنة، وبالتالي يتولد عن ذلك العبء والضريبة، عبء المكان وضريبة الاختلاف.

فإن يولد ايڤو اندريتش في العقد الأخير من القرن الماضي، أي عام 1892، وفي مكان مثل البوسنة، حيث كان العالم يعيش أحد منعطفاته الكبرى، إذ بلغ التوتر أقصى حالاته، وتشابكت القوى والارادات والطموحات في صراع محتدم، كما كانت الامبراطوريات القديمة: العثمانية والنمساوية ـ المجرية والروسية، تتهيأ لتخوض معاركها الأخيرة، فيما بينها، ومع القوى المنافسة، كما مع الشعوب التي تسيطر عليها؛ في ذلك الوقت الذي كانت البشرية تودع قرناً حافلاً بالصراعات والتنافس والدماء، وتستعد لاستقبال قرن آخر لا يُعرف ماذا

يمكن أن يتمخض عنه؛ في ذلك الوقت بالذات يولد اندريتش، لأبوين فقيرين. ورغم صعوبة الحياة لا يلبث الأب أن يموت، تاركاً الصغير، الذي لم يبلغ السنتين، لأمٍ فتية لا تستطيع أن تعيل نفسها، الأمر الذي يحمل العمة لأن تتكفل برِعايته، بعد أن تنقله من ترافنك التي ولد فيها إلى فيشيغراد، وستكون هاتان المدينتان مصدر الهامه، ومحوراً لأهم ما سيكتب.

لقد مات الأب بمرض السل، وسيطارد هذا المرض الابن في سني شبابه، بحيث تتبدى له ذكرى الموت التي لن تفارقه أبداً، وستطبع نظرته إلى النهاية. أما الأم التي اضطرت لمغادرة المدينة، والانتقال إلى سرايفو، لتعيش في غرفة فقيرة بائسة، فسوف تبقى صورتها راسخة في ذهنه، وسوف تتأكد هذه الصورة الحزينة حين يلتحق بها ويعيش معها لكي يتابع دراسته الثانوية.

إذ بمقدار الرغبة في التعلم والتعطش للقراءة، لم يكن قادراً على شراء الكتاب، يكتب اندريتش عن تلك الفترة الحزينة الصعبة، أي عام 1902 ما يلي: «في أوقات الأصيل الممطرة، كنت أغادر غرفتنا البائسة والأزقة المنحدرة وحفرها وحجارتها الناتئة، وأهبط إلى المدينة، إلى ذلك الجزء المنبسط الأجمل، شأن بقية الصبية المتلهفين إلى غذاء روحي وإلى التخيل، مثل تلهفهم إلى الخبز والماء. فلم يكن ذلك متوفراً لا في البيت ولا في المدرسة ولا في المجتمع. كنت أتوجه مباشرة إلى محل بيع الكتب، وأقف مقابل واجهته الزجاجية المحفورة في ذاكرتي، إذ كنت ألاحظ كل تبدل يطرأ عليها، مهما كان هذا التبدل ضئيلاً، وكنت أسعد لذلك، وكأنه يعنيني بالذات. كنت أغادر المكان وأعود إليه مرات عديدة، إلى أن يهبط الظلام الخريفي وتضاء المصابيح في واجهة المحل، وينعكس نورها على الرصيف الندي. لم يكن بوسعي حينها إلا أن أعود أدراجي إلى غرفتنا الحزينة، إلى

حياتي، إلى واقعي. لكن صورة الواجهة المضاءة لم تكن تغرب عني. . . كنت أراها في أحلامي، أثناء نومي وسهادي، كيف تشع، كيف تبدل أشكالها. لقد كان نورها يتحول من واجهة مضاءة لعرض الكتب في أحد أحياء المدينة، إلى نور فضائي، كبرج من بروج السماء، أصبو إليه بكل كياني، رغم يقيني باستحالة نيله. لقد أحسست بالفقر، بكل ما تعنيه الكلمة، في وقت مبكر جداً، وأدركت ماذا يعني اليسر والعسر. لقد لمست ذلك الجدار الشاهق الحائل بين الانسان وما يهواه. وتجلى ذلك، أكثر ما تجلى، أمام واجهة الكتب، وفي حاجتي الماسة ورغبتي التي لم تتحقق في اقتناء تلك الكتب أو قراءتها».

أما في فيشيغراد، حيث أمضى طفولته الى جانب نهر درينا، وغير بعيد عن الجسر الحجري الذي بناه أحد الولاة العثمانيين الذي حكم هذه المنطقة، فسوف يتكون ايڤو اندريتش، وسيكتسب الكثير من الملامح والصفات التي تجعله أحد شهود العصر الكبار، بما سوف يدونه عن هذه المدن، وناسها وحجارتها وتاريخها والآلام التي عانتها خلال قرون متوالية.

عن درب فيشيغراد، حيث قضى هناك طفولته يكتب: «. . . على جميع الدروب والطرقات التي اجتزتها، أثناء حياتي، فيما بعد، كانت تحملني سعادتي المتواضعة وأفكاري التي تكونت في فيشيغراد حول غنى وجمال الخليقة، لأن الدرب الفيشيغرادي الوعر، الذي لا يراه ولا يشعر به سواي، كان يمر باستمرار، منذ أن غادرته وحتى الآن، تحت جميع سبل الأرض. كنت في الحقيقة، أتحقق من خطواتي وأكيّف سيري تبعاً لهذا الدرب الذي لم يفارقني طيلة حياتي».

ولادة الانسان، إذن، في تلك المرحلة، وفي ذلك المكان، وأن يسمع، ثم يشهد، الدوي المكتوم، أول الأمر، ثم الصاخب، لقرن يوشك أن ينتهي، ولامبراطوريات تتقوض، ثم أن يعاني مرارة الفقر

وسطوة الأحلام التي رافقته في سرايفو خلال سني التحول الجسدي والنفسي، وبداية الاحتكاك ثم الصدام مع العالم المحيط، وما يمثله من مفاهيم وقيم وعلاقات، وحتى الحرب العالمية الأولى، فيحاول بما يملك من رغبات وقدرات المساهمة في بناء عالم جديد، أقل عذاباً وأكثر انسجاماً مع حقائق الحياة وعدالة المنطق، لا بد أن يدفعه كل ذلك إلى الاسهام في تأسيس منظمة، وإلى الكتابة، لكي يحاول عن طريق هاتين الوسيلتين إقامة عالم جديد.

«البوسنة الفتاة» و«صوت الجنوب» كانتا الاداتين اللتين بدأ بهما اندريتش محاربة القهر والظلم، ومحاولة الوصول إلى بناء العالم الذي حلم به. وحين تجد المنظمة التي كان يرأسها، أن الكلمة لا تكفي، وأن الوقت قد حان لاستبدالها بوسيلة أكثر فعالية، تلجأ إلى اغتيال ولي عهد النمسا في سرايفو، الأمر الذي سيفجر الحرب العالمية الأولى، وسيقود عدداً كبيراً من أنصار البوسنة الفتاة إلى السجن، وسوف يكون اندريتش أحد هؤلاء السجناء.

في السجن، وبعد أن قضى داخله سنوات، ينظم الشعر، الذي كان يراوده من قبل، وقد نشر بعض القصائد، وسيكون رهان حياته، لكن المرض الذي أودى بحياة أبيه سوف يداهمه في هذه المرحلة، حتى يكاد يقضي عليه، الأمر الذي يضطر الادارة لاطلاق سراحه. وما أن يغادر السجن حتى يصدر مجموعتين شعريتين، وتكفي عناوين هاتين المجموعتين لاعطاء فكرة عن المناخ النفسي الذي كان يعيشه. فمن عناوين المجموعة الأولى: «في الغسق» «ظلام»، «قلق» «الغريق»، «أغنية من الماضي». أما عنوان المجموعة الثانية فكان: «القلق».

حين يتذكر اندريتش مرحلته الشعرية، ويقيمها، يقول: «. . . كان كل ذلك يشتمل على شيء غامض، غائم، مظلم تقريباً، وربما صوفي. لقد كنت شاباً أحمل في نفسي بذرة سوداوية، استقطبت كل

كياني، ودخلت في جميع مسامي، وهيمنت... لكنها مرحلة الشباب، فهل ثمة شاب لم تفتنه هذه السوداوية ولم يشعر بها في داخله؟».

لكن قبل الاسترسال في الحديث عن اندريتش الكاتب، تجدر العودة إلى الفكرة التي أشرنا إليها قبل قليل: عبء المكان وضريبة الاختلاف. فهذه الفكرة لم تقتصر على نفر محدود، أكثر حساسية من الآخرين، وإنما شملت البوسنة كلها، بتنوع سكانها. كما أنها لا تتحدد بالمرحلة البالغة الحساسية، مرحلة التغير والانتقال، إذ هي تمتد إلى فترة أسبق، حين اعتنق عدد كبير من سكان البوسنة الاسلام، بحيث أصبح الدين أحد العناصر الذي يعطي لهؤلاء السكان ملمحاً اضافياً، علاوة على ما يجمعهم مع الآخرين من حيث الأصل واللغة والمصالح المتشابكة، وهكذا أخذ التاريخ مساراً سوف يظل يتفاعل ويؤثر، وسيولد نتائج لفترات طويلة لاحقة.

لذلك، وبعد أن ارتحل اندريتش، مضطراً، في مدن البوسنة وعرفها عن كثب، خلال فترة الطفولة وأول الشباب، وأحس بمعاناة الناس وهمومهم، ولمس النبض الحي لما يعتمل في قلوبهم من أحلام ورغبات، لم يكونوا قادرين على تجسيدها، أو حتى قولها، نظراً لما يحيط بهم من مخاوف وشكوك، بدأ رحلته الثانية: إلى ماضي البوسنة وتاريخها، وما تعرضت له من مصاعب وسوء فهم، وتالياً ما تتعرض له من عداء المحيط، الذي كان أغلب الأحيان قاسياً وغير مبرر، بحيث صار الدم لغة الحوار بين بشر يعيشون متداخلين ومتجاورين. ليس ذلك فقط، تحول الحقد، نتيجة اختلاف الدين، أو المذهب، إلى رغبة في أن يحذف الواحد الآخر، وكل ما يمثله من تاريخ وعراقة وجمال.

لقد أحس اندريتش، في وقت مبكر، بهذا المناخ، الأمر الذي

جعله يمتلىء حزناً ولوعة على ما تعيشه البوسنة، وما ينتظرها أيضاً من ويلات، حيث يراد حذف ذاكرتها التاريخية واستبدالها بأخرى. يكتب الى معلمه عام 1919، ذلك المعلم الذي فتح عينيه على حقائق الحياة والتاريخ، والذي رعى خطواته الأدبية الأولى، يكتب إليه اندريتش: «. . . يحزنني مجرد التفكير بوسنانا العريقة، العجيبة، تنقرض مع مرور الأيام، ولا من أحد يدوّن أو يصون رونق ماضيها الحزين. لدي مشاريع، ولكن أنى لانسان في مثل وضعي الصحي أن يقوم بعمل عظيم؟ ويحزنني أيضاً، مجرد التفكير، أن مع كل امرأة مسنة تمضي يمحى بيت من الشعر، ومع كل راهب يغيب تدفن مرحلة من التاريخ».

هذا التعلق بالبوسنة، وبتاريخها، وخصوصيتها، والذي يبلغ حد الوله، ليس صادراً عن تعصب أو رفض للآخر، وإنما عن رغبة في حماية وصيانة لكل ما هو جميل عريق في هذه البقعة، وتعريف الناس به، وجعله جزءاً من تراثها.

يكتب إلى معلمه نفسه، بعد سنة من رسالته السابقة، وبعد أن غادر البوسنة، وأخذ يتأملها من بعيد: «. . . ان أعظم المؤرخين والفلاسفة وعلماء الآثار لا يسعهم إلا التكهن بعظمة العصور القديمة، وبالجهد الهائل الذي بذل في عصر النهضة، لأن الاستنتاجات لا تتكون دفعة واحدة، وإنما على مراحل، وعلى وجه التقريب، كجهد انسان يبتغي جمع بقايا هيكل عظمي محطم، ليعيد بناءه، وليبعث فيه جمال ذلك الانسان عندما كان حياً. انني أعرف أمراً واحداً، ولا أعرف سواه: ان أية قطعة حجر تغمرني بجمال وسلام، وتهبني القوة، حتى لأشعر بالسعادة والاعتزاز بأن الوعي البشري يحتوي على هذا القدر من الجمالية، وبأن اليد البشرية كانت قادرة على اعطائها شكلاً معيناً».

انه وهو يكتب هذه الكلمات، وبقدر ما تبدو عامة، ويمكن أن

تنطبق على أية حضارة انسانية، في أية بقعة، وفي أي تاريخ، إلا أن البوسنة، بالنسبة له، هي الماثلة في الذاكرة، وهي التي تشكل الدافع والغاية في آن واحد. إذ يتابع ويقول: «اني أراقب، عن كثب، بلدنا البوسنة التي تفاجئني دوماً بعجائب جديدة!».

بعد هاتين الرحلتين في أنحاء البوسنة وفي الذاكرة التاريخية، ينتقل اندريتش إلى العالم الفسيح، يدرس وينقب ويتأمل، بهدف أن يتعلم كيف يستطيع اكتشاف البوسنة من جديد، هذه الأرض الحزينة الواقعة على تخوم رافضة وقاسية، وأيضاً خطرة. إذ بعد أن انخرط في السلك الدبلوماسي، وتنقل بين عواصم عديدة، انكب على قراءة الوثائق التاريخية، في محفوظات الدول التي خدم فيها، وفي غيرها، المتعلقة بالبوسنة، والبلقان عموماً، فتكونت لديه رؤية واضحة وواسعة حول هذه المنطقة.

كتب يصف ذلك، أول الأمر: «ان أحداً لا يعرف ما يعانيه امرؤ يولد ويعيش على الحد الفاصل بين عالمين يعرفهما ويفهمهما، وليس بوسعه فعل شيء ليجعلهما يتصارحان ويتقاربان، فهو يحبهما ويكرههما، ويمضي حياته وهو متردد، يعيش في وطنين لا يملك أياً منهما. يشعر في كل مكان وكأنه في بيته، ويبقى غريباً إلى الأبد» «جماعة من البشر تعيش على الحدود، حدود فكرية وطبيعية، حدود دموية، نشأت نتيجة سوء تفاهم عبثي بين بشر يعبدون الهاً واحداً، حيث لا ينبغي، ولا يجوز، أن تتوجد بينهم حدود» ويضيف أخيراً: «هذا هو العالم الذي انصبت عليه جميع اللعنات بسبب انتسابه ثم انقسامه إلى عالمين».

أما كيف يمكن مواجهة هذا الانقسام، والغاء لغة الدم، فقد افترض اندريتش أنه من خلال التسامح والاعتراف المتبادل والرغبة في العيش المشترك، يستطاع بناء صيغة جديدة، وكان رمز هذه الصيغة: الجسر.

لقد اهتدى اندريتش إلى فكرة الجسر/ الرمز منذ مرحلة الطفولة، حيث كان في حضانة عمته في مدينة فيشيغراد، إذ كان نهر درينا يقسم المدينة إلى جزءين، وكان الجسر يجمعها ويوحدها. واكتشف أيضاً أن أعظم انجازات الانسان، على مر العصور، في اقامة الصلة والفهم والحب، هو الجسر، إذ هو الوسيلة الوحيدة، تقريباً، للقاء والحوار والفهم، ومن ثم إلى الحب، لأنه يوحد ويقرب ويجعل الاشياء ممكنة. يقول اندريتش: «. . . ان كل ما تتكون منه الحياة: الأفكار والجهود ووجهات النظر والبسمات والكلمات والزفرات. . . ان كل ذلك يصبو إلى الضفة الأخرى، باعتبارها الهدف والموطن الذي يمكن أن تكتسب فيه مغزاها الحقيقي. . ان آمالنا كلها تكمن في الضفة المقابلة».

في وقت لاحق، وحين يكتب اندريتش روايته الكبيرة الهامة، والأولى أيضاً، سوف يكرسها لجسر نهر درينا، لأنه الرابطة والمفتاح، ولكي يعرض، من خلال هذه الرواية، تاريخ البوسنة القاسي والعبثي، وليؤكد في نفس الوقت، ان هناك امكانية كبيرة لكي يصبح الجسر لقاء بين مجموعتين، بمقدار ما يباعد بينهما الدين، فإن الروابط الأخرى من القوة والضرورة بحيث تستطيع أن تجمعهما، وأن تقرب بينهما، اذا لم تستطع ان توحدهما.

إن البوسنة هي قلب البلقان، وهي الصلة بين عالمين، وإن مدينة فيشيغراد مركز لقاء وحوار بين الشرق والغرب؛ وهذا المركز تلتقي فيه وتتفاعل ثقافات «حدودية» مختلطة يمكن أن تتجاوز الحدود فيما بينها، الأمر الذي يعطي أهمية استثنائية للتعددية الثقافية، ويعطي للجسور أفضلية على كل ما عداها من المنشآت التي يقيمها الانسان، «لأن الجسور، كما يقول اندريتش، هي بنظري أفضل وأكبر من كل ما تشيده يد الانسان، فهي للجميع، وتؤكد قدم المساواة وأهميتها. كما

أن الجسور تقام لتلبية احتياجات أكبر عدد من الناس، وتدوم اطول من أي صرح آخر، كما لا تخدم أمراً خفياً أو شراً مضمراً. لا فرق بين جسر وآخر، من حيث الجوهر، لذا فهي جديرة باحترامنا دون تمييز بينها، لأنها تشير إلى المكان الذي واجه فيه الانسان عقبة فلم يقف عندها، بل تجاوزها وتغلب عليها.... حتى يتجنب الانقسام والخصام والفراق».

ورغم الجمال الفذ الذي يتميز به جسر درينا، والذي يتبدى في كل قسماته، وفي جميع مراحله، فان أفواج البشر التي عبرته خلال تاريخه الطويل، كانت تمتلىء بالأحلام والأفكار والأحقاد، وانتقلت من ضفة إلى أخرى لأغراض لا حصر لها، مما يفترض أن يصبح الجسر مجرد مسرح أو شاهد على بطولة بعض الذين مروا فوقه، لكنه تحول إلى البطل الأساسي، ان لم يكن الوحيد، في هذه الرواية، وأصبح الآخرون شهوداً على هذه البطولة.

لم يكتف اندريتش بتمجيد بطولة جسر درينا وحده، إذ كتب عن جسور أخرى في البوسنة، ولعل قصة «جسر على نهر جيپا» تؤكد هذه العلاقة بين اندريتش والجسر ـ الرمز.

ولكن كيف وصل اندريتش إلى القصة ثم الرواية بعد ان بدأ شاعراً وسياسياً محترفاً؟

بعد انكسار أحلامه الأولى، من خلال «البوسنة الفتاة»، وبعد أشعار السجن، وجد أن القصة، ثم الرواية، الوسيلة التي يستطيع من خلالها التعبير، وايصال أفكاره إلى الآخرين، كما يستطيع أن يقول أحلامه ورغباته، وما يجيش في صدره، وعما يضطرب في عقله من مشاريع، وهكذا يتوجه إلى القصة، وقد حصل ذلك عام 1920، ثم إلى الرواية.

ولأن النظام السياسي المسيطر بالغ القسوة، شديد العنف، يلجأ اندريتش إلى الرمز، وإلى استعارة احداث التاريخ، فيكتب أول قصة

بعنوان: «حكاية من اليابان»، ورغم أن القصة تتناول مكاناً بعيداً، وحقبة سحيقة في تاريخ ذلك البلد، إلا أنها تعني البلدان الأخرى، بما فيها البوسنة، بنفس المقدار. وتلخص موقف اندريتش السياسي.

ففي ظل حكم امبراطورة يابانية قاسية متجبرة، ومختلة العقل أيضاً، يلقى القبض على عدد كبير من الثوار المناوئين، يكون بينهم شاعر. وتصبح مهمة الشاعر في السجن الهاب حماس الثوار والجمهور وتحريضهم ضد الامبراطورة، ونتيجة الصمود والمقاومة يستطيع الثوار الاستيلاء على السلطة، ويتقاسمون المناصب فيما بينهم، أما الشاعر فيغادر السجن، ويغادر رفاقه بعد أن يكتب لهم الرسالة التالية: «اشكركم أيها الرفاق، مؤكداً على ما كان مشتركاً بيننا من معاناة وعقيدة ونصر، وأرجو أن تعذروني لأني لا أستطيع أن أتقاسم السلطة معكم كما تقاسمت معكم النضال. فالشعراء خلافاً للآخرين، مخلصون لرفاقهم أوقات المحن، ويتخلون عنهم أيام النعيم. اننا معشر الشعراء انما ولدنا من أجل الكفاح. اننا مولهون بالصيد، لكننا لا نأكل من طرائدنا. ان الحاجز الذي يفصل بيني وبينكم رفيع، رقيق، لا يكاد يرى. أليس حد السيف رفيع رقيق، وهو، مع ذلك، قاتل؟ لا يمكنني أن أتجاوز نفسي لكي آتي اليكم، لأننا نتحمل كل شيء إلا السلطة. لذا فإنني أتخلى عنكم يا رفاقي، وسأمضي باحثاً عن مكان آخر لم تتحقق فيه فكرة أو صبوة. احكموا بتعقل، وليكن الحظ حليفكم. أما اذا تعرضت جزرنا السبع للفقر والمحن، مما يستدعي الكفاح أو المواساة، فأرجوكم ان تبحثوا عني!».

هذه القصة ـ الرسالة، التي كتبها اندريتش عام 1920 تحدد الموقف الفكري الذي يصدر عنه، والثوابت التي يلتزم بها، أو كما قال سارتر في وصفها: «انها بمثابة وصية، لو قرأها تشي غيفارا لما كان يتردد في أن يضع توقيعه عليها».

ويغرق ايڤو اندريتش في وظيفته الدبلوماسية، متنقلاً من مكان إلى آخر، مهتماً بتعلم لغات أخرى، والاطلاع على آدابها وفنونها، ومنقباً في وثائقها عن كل ما يتعلق بتاريخ البلقان، حتى اذا انفجرت الحرب العالمية الثانية يعتزل العمل الدبلوماسي، وينصرف، بصمت، إلى الكتابة الأدبية، وما تكاد الحرب تنتهي حتى يصدر، دفعة واحدة، رواياته الثلاث الشهيرة: جسر على نهر درينا، وقائع مدينة ترافنك، والآنسة.

بصدور هذه الروايات، وبقيام يوغسلافيا الجديدة، تتبدى بارقة أمل لاندريتش في أن رحلة الكراهية والعذاب توشك على الانتهاء، وأن الصيغة الجديدة تشكل نهاية لمأساة استمرت قروناً متوالية، إذ اعترف المجتمع الدولي بيوغسلافيا الاتحادية، واعترفت يوغوسلافيا بجمهورياتها الست، وبدأ عهد من البناء والوفاق، لكن. . . بشكل ظاهري ومؤقت، إذ أخذت كل فئة تسعى للالتحام بوطنها الأم، معتبرة أن الصيغة الحالية هدنة بين حربين. فالصربيون، أياً كان مكان اقامتهم، ينظرون إلى صربيا، وكذلك الكرواتيون. أما المسلمون فإلى أي وطن ينضمون؟

إنه السؤال الذي كان يتردد بصوت خافت منذ أن نشأت يوغسلافيا الحديثة، كان يتردد في صربيا، وفي كرواتيا، وكان المسلمون يعتبرون أن وطنهم إنما هو الأرض التي يعيشون عليها، الأرض التي أنبتتهم وترعرعوا فوقها، وليس هناك بديل آخر أو أرض أخرى.

هذه الحقيقة الحاضرة ـ الغائبة، والتي أدركها اندريتش بعقله وقلبه، منذ وقت مبكر، حاول أن يكتمها، ان يراوغها، لعل شيئاً جديداً يحصل، خلافاً لمرات كثيرة سابقة. «إذ في أعقاب الحروب الدامية التي كانت تقع في السابق، وبعد أن يتعب المحاربون أو يملوا، كانوا، بطريقة تراجيدية، يقفون فوق الانقاض التي هيأوها بأنفسهم ليتعانقوا

ويتعاهدوا، والدموع تنهمر من عيونهم، على الوفاق والاخاء والوحدة الى الأبد».

لقد عثر بين أوراق ايڤو اندريتش على صفحات تمثل جوهر رأيه في ما يتعلق بالصيغة التي قامت عليها يوغسلافيا في أعقاب الحرب العالمية الثانية. إذ رغم تأييده لصيغة الوفاق والتكامل، إلا أنه كان يخشى من الهيمنة والفرض وتهميش الطرف المقابل، تمهيداً لالغائه، وهذا ما يشكل، برأيه، الوباء الذي يمكن ان يقضي على الكثير، وربما على كل شيء. جاء في تلك الأوراق: «... لم تتوفر لهم القدرة على تحقيق العالم الذي كانوا يحلمون به، ويتحدثون عنه، فأخذوا يطالبون الآخرين أن يحلموا نفس حلمهم، وان يرددوا نفس أقوالهم...

«انهم لم يفتقروا إلى القدرة فحسب، بل كانت تعوزهم أيضاً الرؤية الواضحة للعالم الذي ينادون به». «لم يكونوا قادرين إلا على تضليل الآخرين وخداع أنفسهم، وهذه هي المصيبة الكبرى، كما لم يكونوا قادرين إلا على كره واضطهاد وقتل كل من لم يشاطرهم الرأي حول ترتيب عالمهم الجديد، وكل من أبى في تحقيقه. وهكذا فإن العالم الجديد الذي لم يستطيعوا بناءه بأنفسهم، ولم يرغب أحد آخر ببنائه، غدا وهماً وضلعاً في لعبة دموية شريرة، لم تفرز إلا الكراهية المتأصلة، وشتى ضروب العذاب القاسي... هذا ما نجحوا فعلاً في تحقيقه تحقيقا كاملا».

مثل تلك الصيغة، رغم جمالها الظاهري، ومحاولة بعضهم في تحقيقها، لم يقدر لها البقاء والاستمرار، بله التطور، لأنها فرض من القوي على الضعيف، من القومية الكبيرة على ما دونها، الأمر الذي سيفجرها، ثم يقوضها، عند أول امتحان حقيقي، مما يؤدي إلى العودة للغة العنف والابادة ومراكمة الاحقاد، خاصة وأن هذه البذور، في مراحل معينة، قد تكمن، لكن لا تنتهي إلا بالاعتراف المتبادل،

وبضرورة الاقتناع بوجود الآخر وحقه بالمساواة والتكافؤ، وبالتالي العيش المشترك، أو الانفصال الحر ضمن شروط القدرة على الاستمرار وحماية ما يعتبر خاصاً ومميزاً.

لقد تعرضت يوغسلافيا الحديثة إلى امتحان قاس مرير، كما هي الحال في قرون وعقود سابقة؛ وسيمضي اندريتش قبل أن يشهد الفصول الدامية اللاحقة من هذه المأساة، لأن أية صيغة سياسية أو اجتماعية لا يمكن لها الاستمرار والتجذر إلا من خلال الارادة المشتركة والاعتراف المتبادل والمشاركة الفعلية، وهذا ما كانت تفتقد إليه الدولة الشمولية، ولا تزال، نظرا لاعتماد صيغة وحيدة، واعتبارها المقياس الذي يجب أن يطبق، بغض النظر عن مدى الاقتناع وتلبية الحاجات الفعلية للناس الذين تطبق عليهم.

بعد أن بذل اندريتش جهداً استثنائياً في فهم البوسنة، ومن ثم البلقان، من خلال المعايشة وقراءة التاريخ، واقتراح الصيغ أيضاً، في محاولة لاجتراح المعجزات، من أجل صيغة تقرب وتجمع، إلا أنه ظل متوجساً خائفاً، بل أقرب إلى التشاؤم، لأن الأحقاد كانت أكبر منه، ولأن قومه لم يفهموه، ولأن الآخرين، نتيجة المصالح والتعالي ورغبة السيطرة، لم يصغوا إليه. ولعل روايته الثانية: «وقائع مدينة ترافنك» أبرز الأمثلة لما كان يعيشه ويسيطر عليه.

وهكذا ظل يعاني ويتعذب، أما البذور السوداوية التي لازمته منذ أيام الطفولة، وإن أخذت تتوارى من خلال الأسفار والحلم بقيام علاقات من نمط جديد، فلم تلبث أن أخذت تطل برأسها من جديد، لتصبح كآبة وتشاؤماً متواصلاً، الأمر الذي سيدفعه إلى التأمل، وبعض الأحيان إلى التعبير، من خلال القصص، عما يخافه ويخشاه، مستفيداً من هذا الفيض التاريخي الذي وفرته له البوسنة الحزينة عبر تاريخها الطويل الحافل.

في سنة 1961 سيمنح ايڤو اندريتش جائزة نوبل، ورغم عزلته وبعده عن الضجة والأضواء، فقد كانت كلمته في حفل تسلم الجائزة تلخيصاً لموقفه وفلسفته في الحياة والتاريخ والعلاقة مع الآخر، كما تبرز تشاؤمه ولوعته وحتى يأسه. جاء في تلك الكلمة:

«تنسج الحكاية حول مصير الانسان، ويتداولها الناس عبر القرون، وإلى ما لا نهاية، دون انقطاع بألف لغة ولغة، في ظروف حياتية متنوعة ومتغيرة إلى الحد الأقصى. يتبدل أسلوب وشكل روايتها مع الزمن والظرف، لكنما الحاجة إلى الحكاية، والى سردها، فهي أزلية. فالحكاية تنساب كالماء الجاري، وسردها لا يعرف الحدود. وهكذا يبدو لنا أحياناً أن البشرية، منذ ومضة وعيها الأولى، تتداول، عبر القرون، نفس الحكاية بمليون شكل مختلف، على ايقاع تنفس الرئة ونبضات القلب، وكأن هذه الحكاية تصبو، كما كانت تصبو إليه شهرزاد الاسطورية، الى خداع الجلاد، والى تسويف حلول المأساة الحتمية التي تهددنا، والى اطالة حالة التوهم بالحياة والديمومة. أينبغي، اذن، للقاص أن يساعد الانسان على ايجاد نفسه وتدبير أمره؟ أم ربما تدعوه مهنته لأن يتكلم باسم الذين عجزوا عن التعبير؟ أم أن القاص يروي على نفسه قصة حياته، شأن طفل يغني في الظلام كي يتغلب على خوفه؟ أم أن الغاية من سرد الحكاية هي انارة طفيفة للطريق المظلمة التي غالباً ما ترمينا الحياة إليها، والافضاء بما لا نستطيع معرفته وادراكه عن الحياة التي نحياها ولا نراها ولا نفهمها بسبب ضعفنا؟

لعل في الحكايات، الشفوية والمكتوبة، يكمن تاريخ البشرية الحقيقي، وربما كان بامكاننا ان نقف من خلالها على فحوى هذا التاريخ أو التكهن به على أقل تقدير، وذلك بصرف النظر عما إذا كانت هذه الحكايات تعالج الماضي أو الحاضر».

بعد رحلة مليئة بالانجاز والتحسب والمراهنة والخيبة، مع عدم نسيان التاريخ، ودون الانقطاع عن قراءة ما يعتمل في النفوس، وما يحتمل أن يخبئه المستقبل، سوف تزداد عزلة اندريتش وسوف تزداد مخاوفه، ومن ثم تشاؤمه، لكنه مضى، تاركاً الحياة لمن يعيشون كي يتدبروا أمر الأيام الآتية. لقد غادر ويوغسلافيا الاتحادية ترفل بمظاهر الصحة في ظل حكم تيتو الشمولي، إلا أن قلبه كان يفيض بالمرارة، وهذا ما نراه واضحاً في الكثير من الأوراق التي تركها، والتي لم تنشر إلا في وقت متأخر، بعد انهيار يوغسلافيا، وبداية المأساة الحالية، وهذا ما يعطي تلك الأوراق أهمية اضافية، اذ يتبدى اندريتش من خلالها وكأنه يقرأ الغيب، ويسمع دوي الفاجعة التي ستقع، وهذا ما جعله شاهداً كبيراً على عصر مليء بالزيف والادعاء، ويعطي لتلك الشهادة، الأقرب إلى النبوءة، فسحة كبيرة للتأمل، ولإعادة التأمل.

وبعد. . .

إن الحديث عن ايڤو اندريتش يطول ويتشعب، وقد يأخذ أشكالاً متعددة، نظراً لغنى الانسان والكاتب، وللبصمات القوية التي تركها. ولا بد هنا أن أذكر شيئاً شخصياً يجعلني أكثر ارتباطاً بهذا الكاتب الانسان.

أذكر أنني زرت ترافنك في النصف الأول من الستينات. زرتها مع أصدقاء يوغسلاف، وكانت هذه الزيارة لي هي الأولى. لكن ما كدنا نغادر الباص الذي أوصلنا الى هناك، وبعد أن تأملت المدينة بنظرة، حتى كنت دليل أولئك الأصدقاء الذين كانوا يزورون المدينة للمرة الأولى أيضاً. دللتهم على المقهى والجسر والقناق، وعلى مقابر المسلمين والمسيحيين، وذكرت من أين يبدأ السوق وأين ينتهي. . .

ونحن نرشف فناجين القهوة، في أحد المقاهي، رفض أي من الأصدقاء التصديق أنني أزور المدينة للمرة الأولى. أكدت لهم انني لم

أرها من قبل إلا في الخيال، وقد تجسدت لي بجميع معالمها وتفاصيلها بعد أن قرأت اندريتش، خاصة «وقائع مدينة ترافنك». . .

لا أعرف اذا صدقوا أم لا، لكنني ازددت اقتناعاً أن بامكان الروائي، مثل اندريتش، فعل الكثير: ان ينقل الأماكن والشخصيات، النبضات وروائح الأشياء، لسعات البرد ولهيب الحريق، لحظات الحب ورجفة اللمسة الأولى، بامكانه ان يقول أشياء كثيرة: الأشياء الندية، الحافلة، والشديدة الحزن، وتلك التي تقول الفرح والأمل، وربما البطولة، وحتى الموت، وهذا ما فعله الكاتب العبقري، اندريتش.

لقد كان اندريتش انساناً وكاتباً استثنائياً، أما جهوده التي بذلها من أجل البوسنة، ومن أجل شعوب يوغسلافيا، فليس لها مثيل. قرأ التاريخ لكي يستخلص العبر؛ قدم النماذج، الايجابية والسلبية، لكي تكون درساً؛ صرخ بأعلى صوته، من خلال شخصياته الروائية، لكي يفهم الآخرون، لكي يسمعوا.

كانت أوروبا، حين بنى اندريتش «وقائع مدينة ترافنك» مليئة بالزهو وشعور العظمة ورغبة السيطرة. وكانت اميركا القوة الفتية الصاعدة. لكن أوروبا لم تسمع صوته، وها هي ذي أميركا، التي ورثت الجميع، لا تريد أن تسمع، أو أن تفهم طبيعة هذه المنطقة وما يعتمل في نفوس شعوبها. ومثلما حصل مع القناصل في وقت سابق، قد يحصل الآن، مع القوى «الجديدة».

لقد سأل الرجال المجتمعون في مقهى لوتفا بعضهم وتساءل كل واحد منهم، متى وصل القناصل إلى ترافنك. وحين تفكروا واختلفوا، قال حمدي بك أكبر المسنين:

«ـ سبع سنين. . . تذكروا الشائعات والاحتجاجات التي قامت يومئذ بسببهما، وبسبب ذلك ال. . بانا بارت. بانابارت جاء.

بانابارت ذهب... بانابارت فعل... بانابارت ترك.. العالم كله صغير عليه... قوته لا تعرف حدوداً.. قوته لا تعرف شفقة. ورفع الكفار رؤوسهم في بلادنا كسنابل جوفاء. تعلق بعضهم بأذيال قنصلية فرنسا، وتعلق بعضهم بأذيال قنصلية النمسا. انتظر بعض ثالث وصول القنصل الموسكوفي. فقدت الرعية صوابها وطاش عقلها. ثم... ها هو ذا كل شيء ينتهي وينقضي. نهض الاباطرة فحطموا بانابارت... وسيجلو القناصل عن ترافنك... سيتذكرهم الناس بضع سنين، ثم يلعب الأطفال على شاطىء النهر لعبة القناصل والخفراء ممتطين عصيا، ويُنسى القناصل، كأنهم لم يوجدوا يوماً، ويعود كل شيء إلى ما كان عليه... والحمد لله.

توقف حمدي بك عن الكلام، لأن أنفاسه لم تسعفه. وصمت الباقون ينتظرون ما سيقول الشيخ أيضاً.

كانوا، وهم يدخنون، يتذوقون لذة الصمت المظفر.

وماذا أيضاً؟

منذ سنوات طويلة كنت أتمنى أن يترجم ايفو اندريتش الى العربية، نظراً لما يمثله من نموذج في الكتابة يختلف عما الفناه من كتابات آخرين في أوروبا وأميركا، فهو يمثل نمطاً في الكتابة خاصاً وهاماً في آن واحد، ونحن بحاجة إليه، لما يمثله من جدة، اضافة إلى الاستفادة من التاريخ والتراث الشفوي. ولقد سعدت حين تصدى سامي الدروبي لهذه المهمة، فترجم «جسر على نهر درينا» «ووقائع مدينة ترافنك»، لكن لم يتح لهذا المترجم الفذ أن يواصل المهمة، فبقي اندريتش اسير هذين العملين في العربية.

الآن، يتصدى لهذه المهمة تلميذ سامي الدروبي، زهير خوري.

كان زهير خوري، الذي وصل إلى يوغسلافيا عام 1958 بعد أن هجر الدراسة، وقد وصل إلى المرحلة العليا، يعمل موظفاً محلياً في

السفارة، وكان الدروبي سفيراً. وقد نشأت بين الاثنين علاقة صداقة متينة، بحيث أملى السفير على الموظف المحلي، جزءاً هاماً من ترجماته لدوستويفسكي. ولقد كان لهذا التعاون نكهة خاصة، قرأناها، لاحقاً، في الترجمة المتألقة التي قدمها الدروبي لدستويفسكي.

الآن، وبعد مرور سنوات طويلة جداً، وبعد الحاح على أن يتصدى أحد لترجمة اندريتش، إذا لم يكن بشكل كامل، فلا أقل من ترجمة أعماله الأساسية، يبدأ زهير خوري التصدي لهذه المهمة، وعن اللغة الصربية مباشرة، ويبدأ بهذه المجموعة التي تتناول فترة معينة من تاريخ البوسنة. هذا العمل مجرد البداية، إذ سيليه عدد من الأعمال الأخرى التي كتبها اندريتش. واذ يسعدني أن أقدم هذه الترجمة، فيسعدني أكثر أن هذا المترجم العازف عن الترجمة، والذي يفضل أن يتمتع بالقراءة، على أن يعرضها على الآخرين، وبلغتهم، يلقي نفسه في هذا الخضم، فيقدم لنا، الآن، «حكايات من البوسنة»، على وعد أن يتابع المهمة، بدءاً باندريتش، ومن خلال تقديم عدد من أعماله المهمة، على أن يواصل تقديم أعمال أخرى.

لقد تعلم زهير خوري الكثير من سامي الدروبي، وها هو الآن يواصل المهمة التي بدأها معلمه، وجدير بنا أن نفخر بهذه الاضافة، وأن ننتظر الكثير.

زرقاء يمامة البلقان

ايڤو اندريتش، الكاتب اليوغسلافي المولود في البوسنة، تحمل كتاباته الأدبية نظرة رؤيوية مكّنته من استشفاف الآتي. ومما يزيد في أهمية هذا الكاتب الكم المتزايد والجديد من انتاجه، الذي يتوالى صدوره حتى بعد غيابه، والمتمثل بالرسائل التي كتبها للآخرين، والأوراق الخاصة التي خلفها. هذا عدا شهادات الأصدقاء، أو من كانت لهم صلة، وقد أضافت هذه جميعها جوانب مهمة في مسيرته الأدبية والحياتية، مما يدلل على المكانة التي احتلها في حياته ثم بعد الغياب، وبالتالي التأثير الذي أحدثه، ولا يزال، في عقول وقلوب الكثيرين.

وإذا كانت رواياته الثلاث الرئيسية، والتي حظيت باهتمام أكثر من غيرها، وهي: جسر على نهر درينا، وقائع مدينة ترافنك، والآنسة، معروفة بشكل أوسع من أعمال أخرى، فإن هناك أيضاً مجموعة من الأعمال أخذت شكل: روايات قصيرة، وروايات غير كاملة، وأخيراً روايات مركبة جرى اعدادها بعد وفاته، اذ جمعت اعتماداً على أوراقه، ونسقت بطريقة اعطتها قواماً محدداً، بحيث يتم التعامل معها الآن في سياق يساعد على رؤيته باكتمال ووضوح أكبر.

ثم هناك مجموعات القصص القصيرة: الإيماءات، العطش، بيت العزلة، وأيضاً مجموعة من الكتب المتنوعة، وهي بين التأملات والانطباعات، اضافة الى تناول بعض الأعمال الفنية أو حياة بعض المبدعين، وهذه تحدد نظرته إلى قضايا أساسية، سواء عن الحياة والفن والموت، أو الى انجازات فنية ومبدعين. وأخيراً هناك مجموعاته الشعرية، وهي تمثل مرحلته المبكرة، حين اختار الأدب، الشعر تحديداً، وسيلة للتعبير، بعد أن تقلص عمله السياسي.

الانتاج الذي خلفه اندريتش، إذن، وفير وهو متنوع، مما يعني أن حصوله على جائزة نوبل عام 1961 كان عن جدارة واستحقاق.

لكن ما لا يقل أهمية عن كتاباته، أو من خلالها، تلك الروح النبوية التي تجلت في مغزى اختياريه، وطريقته في تناول المواضيع، ثم الهواجس التي كانت تملأ نفسه حول مصير بلده، يوغسلافيا، هذا البلد الشقي الذي تحول إلى شظايا، والذي لم تنته مأساته فصولاً بعد، وهنا يكمن الجزء الأكثر لفتاً للنظر في عبقريته، كشأن عدد من كبار المبدعين الذين رأوا قبل الآخرين، وحاولوا جهدهم منع الحرائق قبل اندلاعها.

إن أكثر ما يظهر عبقرية دستويفسكي ليس الأسلوب الذي كتب به رواياته، وإنما تلك القدرة على النفاذ إلى أغوار النفس البشرية بعمق وشفافية، ورصد العواطف والتحولات والنوازع التي تتحكم بها، مما جعل تلك الروايات اضافات نوعية لفن الرواية ودورها، وأيضاً لما وفرته لعلوم عديدة تتجاوز الأدب إلى علم النفس، ودوافع الجريمة، إلى أمور أخرى، مما جعلها تتجاوز الرؤية المباشرة، وتالياً دائمة التجدد.

ومثلما أثارت تلك الروايات اهتماماً منذ وقت صدورها، فهي لا تزال تؤثر الى الآن، ويتداولها النقاد والمتخصصون المعاصرون وكأنها صدرت بالأمس فقط.

ما يقال عن دستويفكسي ينطبق على عدد محدود من الكتاب والفنانين المميزين، الذين تركوا بصمات قوية على الأزمنة التي عاشوا فيها، واستمروا في ذلك، وإلى الآن.

ولعل إيڤو اندريتش واحد من هؤلاء الكتّاب، اذ بالاضافة إلى الجدة التي ميزت كتاباته، بحيث لا تزال تحتفظ بنضارتها وعمقها، فإن جزءاً من أهميتها أنها امتلكت قدرة على الاستشفاف مكنها من قراءة المستقبل ولفت النظر إلى ما هو آت.

وإذا كان بعض من الشعر العظيم يتميز بحدسه، وامتلاكه حاسة التوقع، ربما نتيجة الإلهام، فإن الروائي العظيم، والرواية الهامة، وهما يصلان إلى حالة الإلهام، يسلكان طريقاً مختلفاً عن الشعر، ربما أكثر وعورة، لكن أكثر منطقيّة. فالرواية التي تستحق هذه الصفة، وهي تحلق إلى ارتفاعات عالية وتكون قادرة على قراءة المستقبل، فإنها تصل إلى ذلك بقدر انغراسها في وحول الواقع، وطريقتها في استقراء الوقائع بصبر وتأن، ومن خلال متابعة جميع مظاهر الحياة، لا للوقوف عند هذه المظاهر، واعتبارها الغاية أو الهدف، وانما لاستخراج الجوهر، واستنباط القانون، ومعرفة سيرورة الأحداث والدوافع التي تملي المواقف، وتحدد السلوك، وبالتالي قراءة الأحداث والانسان معاً، وما يحركهما ويؤثر عليهما، من حيث السبب والنتيجة، لكن بطريقة لا تخضع لآلية بدائية، أو تماثل فج، كما تفعل العواطف والغرائز، وما يطرأ عليها من تحولات.

حين تطبق هذه القاعدة على كتابات اندريتش، نتبين أن الكثير مما دونه في كتبه يجسّد هذه القاعدة، التي كانت موضع شك في حينها، ومن قبل الكثيرين، خاصة وأن يوغسلافيا كانت ترفل في واحدة من أكثر فتراتها ازدهاراً، وتنظر بتفاؤل نحو المستقبل، أو هكذا كانت تبدو الصورة، وهكذا كانت توحي أكثر الرغبات، بحيث يمكن أن تحقق

المرحلة الجديدة ما عجزت عنه المراحل السابقة، وتتاح للأحلام القديمة المنكسرة فرصة أن تتجاوز انكسارها نحو أفق أكثر رحابة وأكثر رحمة.

اندريتش، رغم أنه كان مع هذا التوجه، وداعياً لتجاوز الأحقاد والثارات، والمساهمة في بناء عالم جديد يرتفع ويترفع على ما ميز الماضي من دماء وكراهية. . . نقول رغم هذه العواطف، فقد كان يهجس بعقله وقلبه، وبقراءة التاريخ، ان مثل هذه العواطف سوف تصطدم بجدران الكراهية والنظرة الضيقة والتعصب.

وبالتالي، فإن الغد سيفجعنا، ويكشف مدى هشاشة الأحلام والتوقعات التي كانت تطفو على السطح.

لقد تحدث اندريتش باصرار، ودون كلل، قبل ما يزيد على نصف قرن، عما ينتظر يوغسلافيا، هذا البلد الحزين، من تشظ ودماء، فعل ذلك وكأنه زرقاء يمامة يوغسلافيا، البلد الذي جعله مكانه المتوسط، والتعدد الذي ميز شعوبه من ناحية الأديان والمذاهب والتجاذبات، عرضة لصراعين: أطماع الخارج، والتآكل الداخلي. فحين تبدو في الأفق امكانية ان يفلت من صراع الكنيستين الشرقية والغربية، أي موسكو والفاتيكان، اعتماداً على رؤية علمانية، فإن القوى الكامنة وراء هاتين الكنيستين تسفر عن وجهها، وتحاول بوسائلها الحديثة، وبما تملك من امكانيات، ان تصل إلى ما كانت احدى الكنيستين مكلفة به، وهكذا يتوالى الصراع ويحتدم، ويعاد رسم الخرائط وفقاً لموازين القوى.

فإذا تراجع الصراع الخارجي، وأخذ ايقاعاً هادئاً أو أكثر خفاء، وشكل ما يشبه الهدنة، فإن قوى الداخل تقوم بما عجزت عنه القوى الخارجية، وكأن الناس يتلذذون برؤية الدماء، ويستهويهم العذاب، أو ربما يجتاحهم نوع من الحنين إلى العنف، كأسلافهم القدامى، حتى لو أدى إلى الانتحار الجماعي.

تحدث اندريتش بحرقة ووجع عن هذه الحالة التراجيدية، وكأنه يتوقع تكرارها مرة بعد أخرى، محذراً من عواقبها، والنتائج التي يمكن أن توصل إليها، ومطالباً بتحكيم العقل ولجم العواطف، وراغباً في أن يكون هذا المكان المتوسط، وهذا التعدد في الأديان والمذاهب، مصدراً للغنى، وجسراً لتلاقي الثقافات وتفاعلها، بدل أن يكون سبباً للتعاسة وللتمزق والاحتراب، وبالتالي سبباً للندم ولذرف الدموع، ثم اطلاق اليد للزمن الأعمى كي يفعل فعله، لعل الجروح تندمل، خاصة حين يغيب الذين كانوا شهوداً على المأساة التي رأوها بأعينهم.

لم يكتف اندريتش بأن يقول ما يتوقع اعتماداً على التأمل والاستقراء، بل لجأ إلى تاريخ هذا البلد تحديداً ليتخذ مما حدث في أزمنة سابقة نموذجاً، لعل الأحياء يأخذون عبرة من الموتى، ويتجنبون ارتكاب الحماقات التي ارتكبها أجدادهم.

لجأ إلى التاريخ ليكون مسرحاً وشاهداً على ما حصل، لا بهدف إعادة رواية الماضي، وانما بهدف تجنب ما سيأتي، إذا ظلت الأمور تأخذ هذا المسار. ومن هنا تحديداً ينبع دور الرواية التاريخية وأهميتها، باعتبارها ذاكرة اضافية يمكن أن تجعل البشر أكثر استعداداً لادراك ما قد ينجم فيما لو ظلت العواطف هي التي تقود، والغرائز هي التي تحكم. لكن زرقاء يمامة البلقان، التي رأت قبل الآخرين وأكثر منهم، لم يصغ، بما فيه الكفاية، إلى ما تقول، ولم يؤخذ بنبوءتها أو بما رأته، وهذا ما جعل الأخطاء تتكرر، والحماقات لا تنتهي.

هذه الملامح لاندريتش، والمستمدة من رواياته بالدرجة الأساسية، قد تمت الإشارة إليها أثناء تقديم «حكايات من البوسنة» ـ من ترجمة زهير خوري.

كان يفترض أن الصورة لهذا الكاتب قد اكتملت، وبالتالي ليس هناك ما يضاف، لكن إعادة قراءة اندريتش، ومقارنة ما كتبه بما حصل

على الأرض، ثم توالي الكتب التي تصدر، والتي يتضمن بعضها رسائله إلى زوجته، وإلى الأصدقاء، ثم الدراسات عن مسيرته الفنية والحياتية، تجعله قابلاً لقراءات متعددة، مما يستدعي تأمل كتاباته مجدداً، وإعادة ترتيبها مرة بعد أخرى، لنكتشف أكثر من السابق غناه ودوره.

وإذا كنا قد أشرنا سابقاً إلى موضوعات رواياته وبنيتها الفنية، فيجدر بنا، هنا أن نتوقف قليلاً عند البنية الفنية لقصصه القصيرة، ومدى علاقتها بعالمه الروائي.

فإذا كان وليم فولكنر قد بدأ رائعته «الصخب والعنف» على شكل قصة قصيرة أول الأمر، ثم أعاد كتابتها مرة ثانية وثالثة ورابعة، إلى أن أصبحت الرواية الهامة كما نقرأها بشكلها الراهن، فإن في الكثير من القصص القصيرة التي كتبها اندريتش تكمن النواة الأساسية لروايات كتبها، أو فكر، وربما تمنى، أن يكتبها، لكن الوقت لم يمهله، أو لم يمتلك المزاج النفسي الذي يمكنه من أن يفعل ذلك، خاصة إذا عرفنا أن الحزن الذي سيطر عليه خلال فترة من الزمن لم يجعله سوداوياً فقط، بل ـ وهذه مجرد فرضية ـ زاهداً أو مملوءاً بشعور اللاجدوى.

تكمن أهمية قصص اندريتش القصيرة ـ وفي مجموعة إيماءات عدد منها ـ في قابليتها على أن تقرأ بعدة طرق، لعل الأولى، وهي البسيطة، أن تقرأ كقصص قصيرة فقط، أي تقتصر على كونها تسجل حالة أو لحظة، بكل ما في هذه الحالة أو اللحظة من مفارقة ومتعة، وتكاد في نهايتها تنغلق الدائرة، باكتمال ما يريد أن يصوره، أو أن يوصله كرسالة. أما الطريقة الأكثر أهمية في القراءة فهي حين نكتشف ما يميزها من مناخ ومن زمن.

فالمناخ السائد في أغلب قصص هذه المجموعة، كما في أعمال اندريتش الأخرى، يكاد يكون واحداً أو متشابهاً، رغم تعدد

الموضوعات. وهذا ما يجعل قصة تذكر بأخرى، أو قصة تكمل الثانية، كما لو أن الكاتب لم يرتو، أو لم يستنفد ما يريد قوله. وهكذا نرى أن الكثير مما يطبع مزاج احدى الشخصيات ينتقل إلى شخصيات أخرى، إلى التي تليها، وكأن هذه الشخصيات مربوطة بحبل سري يجمعها. ورغم تنوعها وتعددها، يتولد لدينا شعور أننا نألف بسرعة هذه الشخصيات، أو لنا بها سابق معرفة، لذلك نقبل عليها ونتابعها بجو من الرغبة لتقصي ما آلت إليه. وكيف تعاملت مع الأحداث والأزمنة التي مرت عليها، تماماً كما نقبل على أصدقاء غابوا عنا فترة ثم عادوا.

أما زمن السرد في أغلب هذه القصص، فإنه يمتد ويتطاول حتى يبلغ السنين عدداً في بعض الحالات، مما يشير إلى مفهوم خاص للزمن القصصي عند اندريتش، وهو زمن يحيل، من بعض الوجوه، على الرواية، لكنه، مع ذلك، مقنع، وأحياناً ضروري، لإظهار المفارقة والتغير الذي يفرضه مرور الوقت.

وطريقة الكاتب، وهو يتعامل مع موضوعاته وشخصياته، ومن خلال مفهوم الزمن، يجعل القصة لا تكتمل إلا ضمن السياق الذي حدده، وربما هي إحدى مزاياه، إذ تنفتح الحالة وتنغلق في آن، كما تنكفىء وتمتد بنفس المقدار، فإذا لم يكن امتدادها في شخصية أخرى مباشرة، فإن هذا الامتداد ينتقل إلى مخيلة القارىء، وقد انداحت دوائر متوالية حاملة معها أشياء وذكريات عاشها من يقرأ أو عرف بها. ومعنى ذلك إعادة نسج الحادثة أو الشخصية ضمن انساق متعددة، وهذا ما يخلق مستويات للقراءة اعتماداً على المناخ ذاته، انطلاقاً منه، نحو آفاق أخرى، تبعاً لثقافة القارىء وتجاربه، وأيضاً تبعاً لردود الأفعال الناجمة عن مشاركة الكاتب، وعلى أكثر من مستوى، في إعادة تشكيل الحدث أو الشخصية.

وحين نتوقف عند التفاصيل، أو اللحظات النفسية المتنوعة والكثيفة، نشعر بالأسف وما يشبه الغبن، لأن ما نريده أن يمتد ويطول قد انتهى، وكنا نود أن نعرف جوانب أخرى من الشخصية أو الحدث. وهذا ما يؤدي حكماً إلى أن تبدأ القصة، مجدداً، من نهايتها، لكي ينفتح الحدث أو الشخصية على أفق جديد أو حياة جديدة، على الأقل في ذهن من يقرأها، ولعل هذا ما يطمح أي كاتب إلى الوصول إليه.

وإذا كنا قد أوردنا مقتبسات طويلة من كلام اندريتش في «حكايات من البوسنة» عن تاريخ البوسنة، والعذاب الذي عانت منه، ولا تزال، وأشرنا إلى فلسفته في الحياة والموت والسلوك الانساني، وعلاقة الفرد بالجماعة، فإن من الأمور اللافتة في الكثير مما كتبه ذلك الحزن القائم الذي يغلف حتى الضحكات، لأن الموت مصلّت على الرقاب دوماً وما الحياة سوى مساحة من الوقت يعبرها الانسان بكثير من الخوف والانتظار، مما يضطر هذا الانسان إلى اختراع وسائل عديدة من أجل نسيان ما ينتظره، أو أن يجعل عملية الانتقال أقل ألماً وأقل قسوة. ومثلما فعل الانسان الأول، وهو يرسم على جدران الكهوف تعبيراته التي تشير إلى الرغبة، في محاولة للوصول إليها، فإن الإنسان الذي تلاه اخترع، أو توصل إلى التعاويذ لمقاومة الخوف، ثم خطا خطوة أخرى، لكن بمكر هذه المرة، إذ غلف خوفه بضجيج الغناء أو إيقاع الرقص، ليوهم نفسه أن الحياة مديدة، وربما بلا انتهاء، ثم بالشعر ليكون سياجاً من أجل كسب المزيد من الوقت، والمزيد من الوهم، ووصل أخيراً إلى القص، والذي يحمل في أحد معانيه، بديلاً أو تعويضاً عن الحياة.

يقول اندريتش: الحكاية تصبو، كما كانت تصبو إليه شهرزاد الأسطورية، إلى خداع الجلاد، وإلى تسويف حلول المأساة الحتمية التي تهددنا، وإلى إطالة التوهم بالحياة والديمومة، وهكذا نكتشف

الدور الذي تلعبه القصة في حياة الانسان، وتجعل هذه الحياة أقل شقاء. إننا نصل إلى ذلك أو نفعل ذلك، بهدف الوهم أو رغبة النسيان، وهكذا نكسب المزيد من الوقت، وهذا الوقت يمكن أن يساعدنا على أن نكون أقل حماقة. . إذا استوعبنا دروس الذين سبقونا، وهنا تحديداً تبرز أهمية الحكاية والتاريخ.

إن الحكاية تلعب دوراً مركزياً في صقل أرواح الشعوب، وجعل الانسان أكثر إدراكاً وأكثر تواضعاً، وإلا سيدفع ثمناً باهظاً لاستمراره في الجهل والغرور! ولعل أفضل ما يمكن أن نختم به هذا الكلام ما قاله اندريتش نفسه، قال: «لعل في الحكايات، الشفوية والمكتوبة، يكمن تاريخ البشرية الحقيقي، ولربما كان بإمكاننا أن نقف من خلالها على فحوى هذا التاريخ أو التكهن به، وذلك بصرف النظر عما إذا كانت هذه الحكايات تعالج الماضي أو الحاضر».

ولعل إيماءات اندريتش، تكون اسهاماً لنا، نحن العرب المعاصرين، فنصبح أكثر إدراكاً وأكثر استعداداً لسماع ايقاع الصعب الآتي. . . وهو كثير. . كثير، علنا نتجنبه أو نتجنب قسماً منه قبل أن نصبح من العرب البائدة.





5. *El ángel.*



43. *Paje.*

لوركا يبلغ المائة

سيمر وقت طويل ليولد، ان ولد
أندلسي بهذا الصفاء، وبهذا الغنى في المغامرة

هذا جزء مما قاله لوركا في رثاء صديقه، مصارع الثيران، اغناثيو سانشيث ميخياس، حيث جندله الثور في الحلبة.

ولأنه لا يقوى على رؤيته ميتاً، فقد تابع يقول:

لا أريد أن أراه
قل للقمر أن يأتي
لأني لا أريد أن أرى دم
أغناثيو فوق الرمل

أما وهو يتذكر رحلة اغناثيو في هذه الحياة، وكيف كان أكثر من مجرد مصارع للثيران، فقد تمثلت له صور عديدة:

ما أطيبه فلاحاً في الجبل
ما أرقه مع السنابل
ما أكثر حنوه على الندى
ما أروعه في المهرجان

لكن ذلك جزء من الماضي، أما بعد أن بدأ اغناثيو رحلة الغياب، فيصفه لوركا كما يلي:

غير أنه الآن نائم، نائم إلى الأبد
الأعشاب والطحالب
تقض بأصابع ثابتة
زهرة جمجمته

لقد وقع اغناثيو صريعا في الحلبة، حصل ذلك بعد العصر وقبل الغروب، كانت الساعة الخامسة:

في الخامسة عند الأصيل
كانت تمام الخامسة عند الأصيل
في الخامسة عند الأصيل
لا شيء غير الموت، الموت وحده
والثور وحده جذلان القلب
في الخامسة عند الأصيل.

لقد امتلأ قلب الثور بالفرح لأنه نجا من الموت. لم يكن يقصد قتل اغناثيو، كان يدافع عن نفسه، ولأن الحلبة لا تحتمل منتصرين اثنين، كان لا بد من هزيمة أحدهما، وحتى موته، وهكذا سقط اغناثيو، وأخذ يمعن في البعد ثم الغياب، فأصاب الوجع قلب لوركا، وغيره، لأن خسارة من هذا النوع لا يمكن أن تحتمل بسهولة، ولذلك انفجر يرثيه:

أريد أن يدلوني على مرثية كنهر
ذي ضباب عذب وضفاف عميقة
تمضي بجسد اغناثيو وتغيّبه
من غير أن يسمع خوار الثيران

وبغياب اغناثيو، وإمعانه بهذا الغياب تتغير الفصول ويختلف طعم الحياة، لأن أندلسيا بهذه القوة والشجاعة، وبهذا الحضور الطاغي، والذي عرف كيف يصارع الثيران وأن يصرعها، يجب أن يبقى، أن لا يبرد جسده أو تنطفىء عيناه:

سيأتي الخريف بأبواق المحار
وعنب الضباب وضفائر التلال
ولكن لن يرغب أحد في رؤية عينيك
لأنك مت إلى الأبد.

ورغم ان اغناثيو ابتعد ثم غاب، فقد بقي شديد الحضور، وربما أكثر حياة مما كان وهو يصارع الثيران، لأن لوركا انتزع له مكاناً حميماً في القلب والذاكرة، وأحله في موقع يأبى الفناء، وبهذه الطريقة ولد أندلسي لا ينتهي!

صحيح أنه مات عدد لا يحصى من مصارعي الثيران في الحلبات قبل اغناثيو، وسوف يموت آخرون بعده، وربما تألموا كثيراً حين خذلتهم شجاعتهم أو حين تخلى عنهم الحظ، لكنهم مضوا بتصميم نحو موتهم، وظلت الثيران التي صرعتهم تمرح بقلوب جذلى، لأنه لم يتوفر لهؤلاء شعراء مثل لوركا يخلدون موتهم، أو يبعثونهم أحياء من جديد. أما اغناثيو، في تلك الساعة عند الأصيل، وكانت الخامسة في كل الساعات، فقد كان حزيناً، مهموماً، يائساً، وترك للثور الفرصة التي كان ينتظرها، وهكذا اختل توازنه وفقد سيطرته وسقط. في تلك الساعة، الخامسة عند الأصيل، كانت عينا لوركا تراقبان، تتابعان، تحتضنان ذلك الأندلسي الذي سيمر وقت طويل قبل أن يولد، إن ولد، واحد مثله. ولأن هاتين العينين كانتا تفيضان بالحب فقد توقفتا عند تلك اللحظة وخلدتها، فقد كان اغناثيو يشبه الفلاح وقاطف الثمار في الجبل، ويحب الغناء والقمر، كما أحب الناس وأحبه الناس وهو

يصول ويجول في الحلبة، لكن الحظ في تلك الساعة، الخامسة عند الأصيل، تخلى عنه فسقط، أسقطه الثور، رغم أن عينيه لم تخافا، لم ترفا:

لم تغمض عيناه
حين رأى القرنين يدنوان
غير أن الأمهات الخائفات
رفعن رؤوسهن
وعبر الزرائب
هبت ريح، تبعتها أصوات
لم تعرف اشبيلية أميرا مثله
ولا سيفا كسيفه
ولا قلبا بصفائه

رغم كل ما يتمتع به اغناثيو من صفات القوة والشجاعة والنبل فقد سقط، ولأن لوركا كان شاهداً، فقد أصبحت لحظة سقوطه، في الخامسة عند الأصيل، أبدية، إذ سرى الحزن في الهواء، وعمّ جميع الأمكنة، وانتقل من حلبة اشبيلية ليطوف العالم أغنية حزينة تتردد على جميع الشفاه، وليصبح رمزاً غير قابل للسقوط، ولا يمكن لأي ثور أن يصرعه.

هكذا كان مصرع اغناثيو: في الحلبة، أمام جميع العيون، في الخامسة عند الأصيل، فكيف كان مصرع الأندلسي الآخر، الذي لا يقل عنه شجاعة ونبلا: لوركا؟ أين قتل؟ في أية ساعة قتل؟ ومن قتله ولماذا؟

تؤكد أرجح الروايات أنه إلى جانب نبع بالغ الصفاء، شديد العذوبة، وقد أطلق عليه الناس اسم «دمع العين»، وكان ماء هذا النبع يصل، في أوقات سابقة، وعبر قساطل، إلى غرناطة، وإلى قصر

الحمراء بالذات. قرب هذا المكان، وغير بعيد عن قرية فيثنار، أو تل الفخار، حسب التسمية العربية، وفي ساعة من ساعات الليل، وربما عند الفجر، سمعت طلقات عمياء تمزّق الصمت، ليُعرف في وقت لاحق أن تلك الطلقات أردت واحداً من أعظم الشعراء: لوركا.

لم يعرف، بدقة، اسم القاتل؛ ولم يعرف، بدقة، المكان الذي قتل فيه، لكن عرفت الأسباب، فقد كان الفاشيون، رجال فرانكو، هم القتلة حتى لو لم يسم واحد بالذات، وكانوا يخافون هذا الانسان الذي لم يكن يملك سوى الكلمات.

وإذا كانت سنة ولادة لوركا معروفة، ويحتفل العالم كله هذه الأيام بمرور مائة سنة على رؤيته النور لأول مرة، فإن اللحظة التي غادر فيها هذه الحياة ستظل سؤالاً وإدانة في آن واحد، لأن القتلة لم يكتفوا بقتله فقط، بل وأخفوا جثمانه أيضاً، لأنهم بمقدار ما كانوا يخافونه حياً، كانوا يخافونه ميتاً، وهكذا لم يتركوا له أي أثر، وكأنه كان يتوقع مثل هذه النهاية، فقد قال قبل ذلك بسنوات:

عرفت أني قتيل
فتشوا المقاهي والمقابر والكنائس
فتحوا البراميل والخزائن
سرقوا ثلاثة هياكل عظمية لينتزعوا أسنانها الذهبية
ولم يعثروا عليّ
ألم يعثروا عليّ؟
نعم لم يعثروا عليّ!

وهكذا ظل المكان الذي قتل فيه لوركا مغيباً بدءاً من لحظة قتله صيف 1936 وطوال الفترة التي حكم خلالها فرانكو. أما بعد أن زال هذا الحكم، واستعادت اسبانيا قدرتها على رؤية الأشياء وقراءة التاريخ دون خوف، فقد اكتشفت أكثر من قبل مرارة الحزن الذي عاشته،

ومدى فداحة الخسارة بفقدها واحداً من ألمع أبنائها، أو كما قال بابلو نيرودا، حين بلغه نبأ مصرع لوركا:

«ان الذين أرادوا باطلاق النار عليه أن يصيبوا قلب شعبه فإنهم لم يخطئوا في الاختيار!».

عام 1986 سوف تسوّر تلك التلة الصغيرة، على يمين الطريق، بالقرب من تل الفخار، وغير البعيدة عن دمع العين، حيث يرجح أنه المكان الذي شهد اللحظات الأخيرة في حياة لوركا، وسوف يتحول هذا المكان، والذي صمّم على شكل هلال، إلى مزار تؤمه الجموع، وسوف تكون تلك الصخرة، في السفح، المذبح الأخير. أما جدران الهلال، والتي تميل إلى الزرقة، فقد خطت عليها قصائد، أو مقاطع من قصائد، للوركا، خاصة: خضراء ومرثاة إلى اغناثيو.

ان حياة لوركا وموته يلخصان مرحلة كبيرة من حياة اسبانيا وحياة العالم، فهذا الأندلسي الذي وُلد في نهاية القرن الماضي، وكان مملوءاً بالحياة والتفاؤل، وحلم كثيراً بعالم أجمل وأقل قسوة، وبذل كل ما يستطيع، مع آخرين، من أجل أن يعيش البشر بسلام وتعاون، وأن يتوجه الجهد، كل الجهد، لكي تكون الحياة أكثر انسانية، هذه الرغبات والأحلام قابلتها الحروب والاستعمار والأنظمة الديكتاتورية والاستغلال، بحيث أصبح هذا الفتى الأندلسي الذي تعلم الموسيقى قبل أن يتعلم الكلام، وكانت تلتقط أذناه أغاني المسنين، لتختزنها ذاكرته، وكانت ضحكته صاخبة وأشبه بضحكات المشردين، هذا الفتى ما أن اكتمل وعيه، وبدأ يرتاد المقاهي ويشترك في حلقات الشعراء والفنانين والمثقفين، حتى اكتشف كم في الحياة حوله من القسوة والظلم والقباحة، ولذلك نذر نفسه أن يكون خلقاً جديداً مختلفاً في الفكر والفن والحياة.

في بداية القرن العشرين، اثناء احتدام المعارك والنظريات الجديدة

في الفن والفكر، ومن خلال البحث من أجل أن تكون الحياة أفضل، وصل لوركا، بعد الموسيقى والرسم، إلى الشعر. ومن الذاكرة، وباستخراج كنوز الماضي، ثم بالاحتكاك مع الفلاحين والغجر، وقراءة أعمال الشعراء الذين سبقوه، توصل إلى لغته، إلى قوله الخاص. وقد تأكد هذا القول أكثر من خلال الأسفار، خاصة وهو يشد الرحال إلى العالم الجديد، إلى الولايات المتحدة، إلى نيويورك بالذات، ليكتشف هناك التمييز العنصري والاستغلال والاضطهاد، وليعود من هذه الرحلة بواحد من أهم دواوينه: شاعر في نيويورك، وليصف الجموع هناك بأنها وحيدة وحزينة.

لم يكن لوركا سياسياً بمعنى الالتزام الضيق، فهو يقول عن نفسه انه «كاثوليكي، شيوعي، فوضوي، ليبرالي، محافظ. . وملكي أيضاً». وقد استفاد من كل هذه الينابيع بحيث أصبح قادراً على أن يعبر عن أحلام الفلاحين والفوضويين في آن واحد، وأن يلتقط اللحظات المضيئة في حياة الناس ليجعلها محطات رئيسية. وقد وقف إلى جانب المضطهدين والمنبوذين والمهمشين، خاصة الغجر، وألقى الأضواء على حياة هؤلاء، فاكتشف الخصب والعنفوان والحزن في حياتهم وارتبط بهم، ولعل الغجر أكثر المجموعات التي شدّت لوركا، وجعلته يلتفت إلى جوانب معينة في الحياة حوله ما كان ليكتشفها لولا صلته بهم، الأمر الذي دفع الغجر لأن يبادلوه حباً بحب، وأن يعتبروه لسانهم والناطق باسمهم.

ان الاحتفالات الكثيرة التي تقام للوركا سنوياً، بدءاً من سقوط أو غياب فرانكو، وعودة الديمقراطية إلى اسبانيا، متنوعة وحافلة، لكن أبرزها وأشدها حميمية تلك التي يقوم بها الغجر. ففي أواخر الليل، بذكرى ميلاده أو بذكرى اغتياله، تتوافد جموع الغجر من كل مكان في اسبانيا لتحج إلى تل الفخار، ولتخيم الى جانب دمع العين، ولتقيم

احتفالات لا توازيها أية احتفالات أخرى، وكأنها بهذه الطريقة ترد الجميل، وتعبر عن حبها وتعلقها بهذا الشاعر الفذ والانسان الذي نفذ إلى أعماق الروح المبدعة، واكتشف الجوهر الحقيقي في الانسان.

الشعر، كما يقول لوركا، بحاجة إلى من ينقله، إلى من يردده، أي يحتاج إلى كائن حي. وفي أغاني الغجر، كما في دواوين عديدة، وصل لوركا إلى ذروة جديدة في شعره، حيث الاتحاد القوي بين فنية الشعر وشعبيته، بين النفاذ إلى الروح العميقة للشعر الاسباني، بغناه وتعدده، وإلى الارتباط بروح العصر وانجازاته الشعرية. ولقد كان مناخ الموت أحد الدعائم التي قام عليها ذلك الديوان، خاصة وأن الموت يعني الكثير لشعب شغوف بالحياة، مقبل عليها بنهم، بحيث يتبدى له الموت الوجه الآخر لهذه الحياة، ولكن الأكثر حسية والأكثر حضوراً.

يقول لوركا في تفسير ظاهرة الموت الحاضرة في الوجدان الاسباني: «ان الروح المبدعة لا تتجلى ان لم تتوقع الموت. واسبانيا المسيرة بهذه الروح لا بد أن تكون أمة غير غافلة عن الموت، أو أمة مفتوحة للموت. ان رجلاً ميتاً في اسبانيا أكثر حياة في موته منه في أي مكان آخر. اسبانيا بلد أهم ما فيه ما يبلغ أعنف صور الموت».

في ديوان «أغاني الغجر»، كما في مرثاة اغناثيو، صور باهرة، لمفارقة فاجعة تتجلى بالحياة/ الموت. إذ لا يمكن اكتشاف الحياة بغناها وتنوعها، وما فيها من متع وجمال، وبالتالي على الانسان أن يتشربها حتى الثمالة، إلا من خلال النقيض الذي يقابلها، أي الموت. فما يكمن وراء هذه الحياة، وما ينتظر المخلوق، خاصة الانسان الواعي، وصاحب الذاكرة، هو الموت. والموت ذاته يبدو منطقياً، وإن كان فاجعاً ومرفوضاً، من خلال اعتباره النهاية الملازمة لكل كائن حي، والمحطة الأخيرة في هذه الرحلة التي لا تخلو من عبث وقسوة.

إذا مت

دعوا الشرفة مفتوحة
الطفل يأكل البرتقال
(من شرفتي أراه)
الفلاح يحصد القمح
(من شرفتي أسمعه)
إذا مت فدعوا الشرفة مفتوحة

هكذا يقول لوركا وهو يستقبل حياة جديدة، ويمضي إلى الخلود؛ فتحية لهذا الأندلسي الذي سيمر وقت طويل ليولد، إن ولد، انسان وشاعر مثله.



39. *Payaso llorando.*

لوركا... الوجوه الأخرى

لا تكتمل صورة لوركا إذا اعتبرناه شاعراً فقط، إذ رغم أنه واحد من أعظم شعراء هذا العصر، فقد كان أيضاً عازفاً ماهراً على البيانو، ورساماً، وكان مسرحياً كبيراً، أما أعظم مواهبه فهو أنه طابق أو قارب بين الكلمة التي قالها والحياة التي عاشها، بحيث تبدو الكلمة مرآة للحياة، أو انعكاساً لها، وقد بلغت أعلى مراتب الفن.

يقول الذين عرفوه مبكراً وكتبوا عنه انه بدأ بتمتمة الألحان قبل أن يحسن النطق، نظراً لايثاره عالماً داخلياً خاصاً به، ربما بسبب المرض الذي لازمه صغيراً، مما أخر مشيه حتى سن الرابعة، وخلف في رجله عرجاً خفيفاً، وهذا ما أبعده عن عالم الصغار، وجعله يدمن صحبة المسنين، وقد أخذ عنهم الحكايا والأغاني الشعبية. وفي إطار العالم الداخلي الذي خلقه لنفسه، خلق ايضاً كائناته من الدمى والألحان والأشكال، وكانت هذه بداية علاقاته بالشعر والرسم والمسرح، وأعطت حياته مساراً يتصل بهذا العالم ويرتبط به.

كانت الموسيقى أولى الهوايات التي استبدت بلوركا، فغدا عازفاً موهوباً، خاصة على البيانو. أما علاقات الصداقة التي قامت بينه وبين عدد من الفنانين، خاصة من الموسيقيين والرسامين، فقد صقلت



40. *Muchacho.*

مواهبه، وجعلته أكثر ارتباطاً بهذه الفنون، ولعل من الأشخاص الذين كانوا أكثر تأثيراً عليه دي فالا وسلفادور دالي وميرو.

قد لا يصنف لوركا واحداً من الرسامين الكبار، لكن الرسم أثر تأثيراً كبيراً في رؤيته للعالم، إذ نجد الألوان شديدة الوضوح في شعره بشكل خاص، وفي علاقتها ببعضها من أجل بناء الصورة الشعرية، والزاوية التي يرى بها الأشياء، الأمر الذي نفتقده لدى شعراء آخرين. ويمكن أن يقال الشيء ذاته في بناء المشاهد المسرحية، وإن يكن بخفاء، أو من خلال الألوان الداخلية التي تعطي الشخصيات ملامح وصفات قد لا تكون موجودة أو مرئية لدى من هم بعيدين عن الرسم.

صحيح أن لوركا أقام معرضاً للوحاته الملونة في برشلونة عام 1928، لكن تخطيطاته هي المعروفة أكثر، وربما تعبر عن عالمه بشكل أدق، إذ تتسم بخطوط مرتعشة ولا تخلو من سخرية سوداء.

كان لوركا يعتبر الرسم، التخطيطات بشكل خاص، بمثابة استراحة للمحارب، إذ كان يرسم في أي مكان وجد نفسه فيه، خاصة في المقاهي أو أثناء السفر. وما لا يستطيع أن يقوله بالكلمات كان يقوله رسماً. وفي بعض الأحيان كان الرسم يفتح له نوافذ وآفاقاً للإطلال على عالم المسرح من زاوية جديدة لا تخلو من سخرية، وهذا ما ساعده على بناء مسرح أكثر متانة، لأن الظلال المستمدة من الرسم يمكن أن تفسح مجالاً لرؤية من نوع جديد ومختلف.

صور المهرج في رسوم لوركا بالغة الدلالة، إذ تجسد الحزن والوحدة، وتعبّر عن العالم الداخلي المحجوب بالألوان الصارخة والضحكات المدوية، والتي لا تتعدى أن تكون ساتراً لما يموج في الأعماق، ودعوة لامعان النظر من أجل رؤية الأشياء على حقيقتها دون مكياج. وربما كانت هذه من جملة الأسباب التي حملته على أن يعطي المسرح جلّ اهتمامه، خاصة في الفترة الأخيرة من حياته القصيرة.

ان الرسم لغير محترفي الرسم عنصر بالغ الأهمية، إذ يكشف عن عالم لا يمكن للكلمات أن تجسده، أو تعطيه وضوح الرؤية، الأمر الذي يحمل على دمج عدة وسائل معاً للتعبير عن الوضع الجديد، ولخلق حالة جديدة، وهذا ما نحسه بجلاء في الكثير مما خططه أو رسمه لوركا، ولعل علاقاته وصداقاته مع عدد من الرسامين، والمناقشات التي كانت تجري، خاصة في مطلع القرن، حين كانت تحتدم المعارك الفنية الكبرى، وتحديداً في مجالي الفن التشكيلي والمسرح، ما جعل لوركا يصغي باهتمام، ثم يشارك في المعارك التي كانت تدور آنذاك.

أما علاقته بسلفادور دالي، ورغم ما كان يميزها من ودٍّ ودفء في مراحل معينة، فقد كانت شديدة الاضطراب، وعرضة للتوتر، وتصل بعض الأحيان إلى حد العداء، وربما كانت أفكار دالي، السريالي المتطرف في مراحل عديدة، هي السبب في ذلك أكثر مما كانت رسومه. فلوركا كان أكثر اندماجاً بالحياة، وأكثر ميلاً لبسطاء الناس، ويفضل أن يستخرج، أو أن يصل، إلى الجوهر عن هذا الطريق من أن تتحول الحياة إلى معادلات ورموز فكرية، فهو بطبعه غير ميال إلى الجانب الفكري في السريالية، وبالتالي كان يضع مسافة بينه وبين رموزها، وينظر بارتياب إلى ممثليها الفكريين، مع أنه أهدى بعض قصائده إلى السرياليين، وإلى سلفادور دالي بالذات. كما دافع عن بعض ممثليها من الناحية الفنية، ويرد في هذا السياق دفاعه عن رسوم ميرو.

في فترة معينة من حياة لوركا، وهي الفترة الأخيرة، أعطى وقته وجهده للمسرح أكثر من قبل، كما ألف فرقة مسرحية خاصة به. ومع أنه بدأ منذ طفولته بإقامة مسرحه الخاص، وهو مسرح للدمى، فإن الشعر استغرقه في الفترة المتوسطة من حياته، إلى أن عاد، وبقوة، إلى

المسرح مرة أخرى، وقدم أعمالاً بالغة الأهمية. وبالتالي يمكن اعتبار لوركا المسرحي لا يقل أهمية عن لوركا الشاعر، خاصة وأنه وظف الشعر، أو روح الشعر، في بناء هذا المسرح، كما اختار موضوعات لمسرحياته تتلاءم والجو الشعري.

ان الدراما تعني شيئاً هاماً للوركا، وإذا أمعنا النظر في عدد من قصائده البارزة نجد أن هذا العنصر موجود وأساسي في بناء القصيدة، ولعل أوضح مثال لذلك «مرثاة اغناثيو». أما بعد ان التفت إلى المسرح فإن عنصر الدراما، والذي يبلغ حد التراجيديا، كان ركناً أساسياً في بناء هذا المسرح، وفي الدافع لاختيار الموضوعات ومصائر الشخصيات.

مما ساعد لوركا في الوصول إلى انضاج تجاربه: طبيعة شخصيته ثم الحياة التي عاشها، إذ كان يعيش هذه التجارب بكل حواسه، وكان يستعيدها بأشكال متعددة إلى أن تأخذ صيغة تقنعه وترضي الذين حوله.

يقول عنه بعض أصدقائه انه كان يمتلىء بالحيوية حين يتحدث، حين يقدم مشهداً مسرحياً، وحين يعزف أو يغني، ويؤكد رفائيل البرتي أن لوركا «كان يتدفق بشحنة من الرقة والفتنة بحيث يسحر مستمعيه ويأسرهم» ولعل أبرز دافع لذلك، حتى لو كان لا شعورياً، انه كان يمتحن احتمالاته في القول والحركة، ليكتشف نقاط القوة فيما يريد أن يعرضه على الآخرين، ويجعله نقاط ارتكازه حين يكتمل القول أو حين تبلغ الحركة أعلى مستوى من المرونة والقدرة على التوصيل، وبهذه الطريقة كان يعيش تجاربه المسرحية ويطورها، ولعل الخيال الشعري ثم البذرة التصويرية، قد ساعداه في بلوغ النضوج المبكر، إذ ان الشعر يخلق له جناحين يطير بهما، والطاقة التشكيلية تمكّنه من رؤية المشهد بمجموعه، قبل أن يكتسي بالكلمات، وقبل أن يتجسد بمشاهد وفصول.

وإذا كانت للوركا بعض التجارب المسرحية منذ وقت مبكر، إذ قدم «الفراشة المشؤومة» عام 1920، فإن المسرحيات الناجحة والهامة هي تلك التي قدمت في سنوات حياته الأخيرة، وتعتبر مسرحية «ماريانا» أولى مسرحياته الناضجة والمكتملة.

لقد كان للسفر تأثير هام في نضوج موضوعاته الشعرية والمسرحية، وتعتبر زيارته لكوبا، بعد الولايات المتحدة، واحتكاكه في جو اسباني، لكن من زاوية جديدة ومختلفة، ثم المقارنة بين ما عاشه وما يراه في تلك الأسفار، كان لتلك الزيارات والأسفار دور في الوصول إلى تقديم مجموعة من الأعمال الشعرية والمسرحية الأكثر اكتمالاً في رحلة حياته القصيرة والعاصفة.

«زوجة الاسكافي» مسرحية بدأها في نيويورك واكتملت بعد عودته إلى اسبانيا، وقدمت في مدريد عام 1930، وقد شجعته هذه المسرحية، وبعد التطورات الكبيرة التي أخذت تجتاح أوروبا، خاصة اسبانيا، لأن يخطو خطوة كبيرة باتجاه المسرح الذي يتمنى إقامته وأن يسود. ففكرة المسرح الجوال، والمستمدة من تجارب الشعراء الجوالين كانت تروق كثيراً للوركا، وأراد أن يطبقها، وهذا ما دعاه لانشاء فرقته المسرحية الخاصة، والتي سماها «الباراكا» أو السقيفة، إذ كان يريد أن ينشىء مسرحاً متقشفاً ومتعدد الأغراض والأدوار، ويقوم هذا المسرح على الأداء والموسيقى والشعر، ويصل إلى الناس في القرى والدساكر، وقد تتغير العروض، أو أجزاء منها، تبعاً للمكان ولمستوى المشاهدين.

كانت تجربة المسرح الجوال ـ السقيفة ـ هامة بالنسبة للوركا، إذ لم تقتصر على ما يكتبه من أعمال، بل وقدمت أعمالاً لمسرحيين آخرين، ولكن بنكهة لوركية، إذا صح التعبير. فقد كان مخرجاً في بعض الأحيان، وكان مؤلفاً موسيقياً في أحيان أخرى، وبهذه الطريقة كان

يضفي على العمل الذي يقدمه شيئاً من روحه، وكانت استجابة الفلاحين والناس البسطاء الذين يقبلون على هذه العروض بكثير من الحماس ذات أهمية بالغة في نظرته إلى المسرح ودوره، وبالتالي ما يجب أن يقدمه.

بعد هذه التجربة، أو من خلالها، أنجز لوركا مسرحية جديدة: «عرس الدم» وبعد أن قدمها في مدريد، لم يتردد في أن يتوجه إلى الأرجنتين حاملاً معه تلك المسرحية، ليختبر جواً جديداً واحتمالات لم يعرفها سابقاً، وقد انفعل بالجو الجديد وبالاستقبال الحار الذي لقيه هناك، مما دفعه لأن يطيل إقامته، وللمشاركة في النشاط الفني والثقافي، إذ ألقى مجموعة من المحاضرات، واستمع الجمهور الواسع في بيونس ايريس إلى أشعاره.

وفي الأسفار الطويلة، ومن خلال التفكير والتأمل، وما أن عاد إلى اسبانيا مجدداً حتى كانت فكرة مسرحية جديدة قد نضجت، وهكذا قدم «يرما»، المسرحية التي شهد عروضها بنفسه، وكانت الأخيرة التي تتاح لها فرص العرض. أما المسرحية الهامة الأخرى «بيت برنادا البا» وتعتبر من أنضج مسرحيات لوركا، وأشدها ارباكاً للمخرجين الذين تعاملوا معها، فلم يقدر له أن يشهدها، إذ نشرت ثم قدمت بعروض عديدة بعد وفاته.

هناك مسرحيات أخرى للوركا ذات طابع تاريخي، أو لها ملامح رومانسية، لكنها أقل أهمية من المسرحيات التي أشرنا إليها، ومع ذلك فهي تدلل على مدى اهتمامه بالمسرح واندماجه بهذا المناخ، وأيضاً الإضافات التي قدمها، سواء من حيث الموضوع أو من حيث الرؤية.

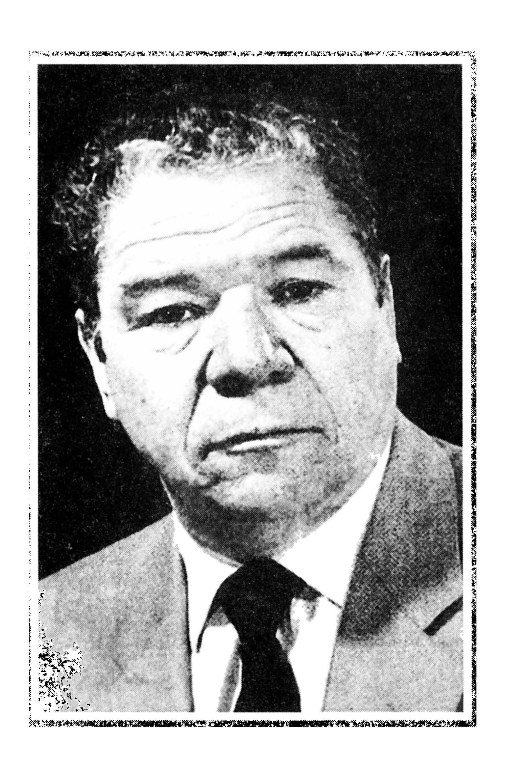
حين قتل لوركا، في ذلك اليوم الحزين، أو تلك الليلة الحزينة، لا يعرف على وجه الدقة، وليس مثل صديقه، اغناثيو، الذي قتله الثور على مرأى من الناس، وفي الساعة الخامسة عند الأصيل؛ حين قتل

لوركا في ساعة مجهولة، ظن القتلة، والذين أمروهم بالقتل، أن تلك الرصاصات ستكون النهاية، وبعدها سيغيب لوركا إلى الأبد، لكن يوماً بعد آخر، ومنذ مائة عام، يولد لوركا من جديد، ويكبر، ويظل في القلب والذاكرة، في الوقت الذي غاب الذين قتلوه إلى الأبد.

حين قتل لوركا، في ذلك اليوم الحزين، أو في تلك الليلة الحزينة، كان يعمل في ديوان شعر جديد وقد سمى ذلك الديوان، قبل أن ينجزه: «نجوى الحب الحزين»، وقال أحد أصدقاء لوركا عن ذلك الديوان: «كان ينشدني أشعار الحب الحزين، أعجوبة العاطفة والحمية والسعادة والشقاء» «. . . حدقت فيه مأخوذاً وقلت: فيدريكو. . أي قلب لك! ما أكثر ما أحببت وما أشد ما قاسيت».

لقد مضى فيدريكو غارسيا لوركا لا إلى الغياب وإنما إلى كل قلب ليسكن فيه، أو كما قال أحد أصدقائه: «لقد أحسست أن يديه تتكئان على الريح غير أن قدميه غارقتان في الزمن.

آذار 1998



قد يحتملونك لبعض الوقت

رسالة لم تصل إلى يوسف فتح الله(*):

عزيزي يوسف

رأساً، ودفعة واحدة: المسؤول الأول عن جمعية حقوق الإنسان؟ وأين. . . في الجزائر التي لم تعرف منذ سنوات سوى لغة الدم؟

مهمة كبيرة وخطيرة، ليكن الله في عونك، ومع ذلك فهي تستحق المجازفة، لأن أهم مشكلة تواجه المنطقة العربية بأسرها، في الوقت الحاضر، هي مشكلة حقوق الإنسان. ما دامت هذه الحقوق غائبة، غير معترف بها، سيبقى الإنسان العربي مكبلاً، عاجزاً، مهدور الكرامة. وسيبقى الوطن، بالتالي، مجرد مساحات جغرافية خاوية، والبشر فيه مجرد أرقام تماثل الأشباح. وسيكون حتى الحكام، مهما بلغ بطشهم وانتفاخهم، دمى خائفة، معزولة، مثيرة للسخرية. وكل هذا يشكل خسارة فادحة للوطن وللمواطن، ليس فقط في الحاضر

(*) رئيس رابطة حقوق الإنسان في الجزائر ـ اغتيل مؤخراً.

وإنما للمستقبل أيضاً، لأن وطناً بلا بشر أحرار لا يعني شيئاً هاماً في مقاييس الزمن الذي نعيشه.

أنت الآن تتصدى لمشكلة بالغة الأهمية وبالغة الحساسية في آن. وربما تراودك الأحلام، وأيضاً تتمنى، وتحاول إيجاد الحلول. طبيعي ستقابل بعدم الفهم، بالإنكار، وربما بالاضطهاد، خاصة من الأنظمة. فالحاكم العربي اليوم لا يحتمل أية مناقشة، ولا يقبل أي رأي مختلف، فما بالك وأنت تحاول أن تنتزع منه شيئاً يعتبره حقاً خاصاً، أبدياً ومقدساً؟

قد يحتملك حكام الجزائر لبعض الوقت، لأن قسماً من الذين يحكمون الآن أصدقاء، أو تربطك بهم معرفة أو علاقة منذ أيام الثورة، لكن يجب أن تعرف: الناس يتغيرون. . والظروف تتغير، فالذي يصل إلى السلطة ليس مثل الذي لا يصلها، وهذا الذي وصل لا يمكن أن يفرّط بما «حصل» عليه، أو أن يشاركه فيه أحد. والدعوة إلى حقوق الإنسان، بالنسبة لهذا الحاكم، اعتداء على سلطته وسلطانه، أو على الأقل مشاركته فيها. وأيضاً إلزامه بأن يعترف بالآخر، وبحق هذا الآخر في أن يكون موجوداً، وربما مختلفاً. وقد يأتي يوم يصبح فيه هذا الآخر بديلاً. وأنت تعرف أن هذا الأمر غير مقبول على مستوى التفكير والنوايا، فكيف إذا أصبح مطلباً ثم احتمالاً، بما يستتبع ذلك من ضرورة الالتزام بالقانون، وتحديد حقوق ومسؤولية الحاكم والمحكوم، ووضع شريعة من أين لك هذا في حيز التنفيذ، واعتبار القضاء مستقلاً وحكماً؟

إن الأمور تبدأ بسيطة، لكن سرعان ما تكبر وتتطور، وحالما تصل إلى هذا المستوى تصبح خطراً، ولا يُعرف إلى أين يمكن أن تؤدي.

ليس هذا فقط، إن قسماً من الذين نذرت نفسك للدفاع عنهم، لاستخلاص حقوقهم، لن يفهمك. وحتى الذين يفهمونك ويفهمون

عليك لن يستجيبوا بسهولة لدعوتك، وقد يبلغ الأمر ببعضهم إلى معاداتك!

بكلمات أخرى: ستبقى، وربما لفترة طويلة، في وضع لا تحسد عليه، نتيجة الخوف والريبة وسوء الفهم وعدم إمكانية التواصل، خاصة وأن الذين «أدمنوا» العبودية، لفرط ما غابت عنهم الحرية، لا يدركون ماهية الحقوق التي تنادي بها، وتطالب بأن يحصلوا عليها، لذلك لن يكون إلى جانبك، في البداية، إلا القليلون، ومع ذلك فإن المهمة التي تتصدى لها كبيرة وهامة وتستحق المغامرة، خاصة في بلد يوشك أن يحترق كله، بحيث لا يبقى فيه منتصر ومهزوم.

العزيز يوسف

تتذكر الأحلام الكبيرة التي ملأت أيامنا ولياليـنا منذ أوائل الخمسينات، وحتى وقت طويل لاحق، لقد تبددت هذه الأحلام كلها، وأصبحنا الآن، مثل دون كيشوت، نحارب أوهاماً وأشباحاً، خاصة بعد أن انعزلنا عن الناس وبعد أن خارت قوانا.

العلة فينا، يا يوسف، قبل أن تكون في غيرنا، لأننا لم نفعل شيئاً صحيحاً في وقته. فعندما كانت الديموقراطية علاجاً وحلاً، وكانت بداياتها موجودة، لم نفطن لأهمية هذا العلاج، ولم نؤيد هذا الحل.

كما أننا تخلينا عن الناس، ترفعنا، فقد كنا نعتبر أن الأمور واضحة، بيّنة، ولا تحتاج بالتالي إلى البراهين والإقناع، وهكذا، خطوة خطوة، ابتعدنا ثم انعزلنا، إلى أن اكتشفنا، متأخرين، أننا لم نعد مفهومين. إن الناس والقضايا مثل مياه النهر: تتغير باستمرار، وما لم يكن الإنسان قريباً من الناس ويعيد النظر والتمعن بالقضايا فسوف يفقد التواصل ويعجز عن الإقناع.

لم يقتصر الأمر على ذلك، لم نتحرك في الوقت المناسب للدفاع عن الأمور الأساسية: للدفاع عن القانون وحكم القانون، لم نفضح

سارقي الثورة والثروة، لم نقف في وجه الإرهاب والقمع، لم نحشد الناس للدفاع عن كرامتهم وحقهم في الخبز والحرية. وهكذا تحركت الأمور في اتجاهات شتى، واكتفينا بالمراقبة والانتظار، إلى أن خربت البصرة، كما يقال، وبات الإصلاح أقرب إلى المستحيل.

ومثلما جاء الكثيرون متأخرين، أرجو ألا يكون مجيئك متأخراً أيضاً، فقد تصديت لأثقل المهمات، حقوق الإنسان، وأنت تعرف جسامة هذه المهمة وخطورتها، ولذلك ليس أمامك سوى حشد أوسع الناس من أجل هذه المهمة. فكر جيداً، يا يوسف، بالصيغ العملية، لأن الشعار وحده لا يكفي. وفكر بالناس: كيف يمكن أن تقترب منهم، أن تلتحم بهم، أن تجعلهم يحسون أنك معهم، أنك منهم. إن ذلك لا يتم إلا بتبني مطالبهم، بالدفاع عن كرامتهم، بالتصدي لكل من يعتدي عليهم، وبهذه الصيغة تخلق حولك سياجاً يقيك شر الحاكم، أو على الأقل يرد عنك جزءاً من أذى الذين لا يتفقون معك.

مرة أخرى: كل التمنيات بالنجاح لأداء هذه المهمة الثقيلة، وأردد ما قاله أحد الصحابة: اللهم أعطني ظهراً قوياً ولا تعطني حملاً خفيفاً.

أخوك (. . .)

وبعد

هذه الرسالة لم تصل إلى يوسف فتح الله في حينها، لأن البريد العربي وسيلة غير مأمونة، كما لم يتوفر رسول يحملها إليه، وهكذا طويت عدة سنين، إلى أن جاء الخبر: اغتيل يوسف فتح الله، اغتيل في مكتبه، مكتب حقوق الإنسان!

ماذا يمكن أن يقال الآن؟

لقد مضى الرجل، مضى وفي قلبه أحلام كبيرة، واحتمالات مبددة وضائعة، ومع ذلك لا أظن أن لأحد من الجزائريين صداقات عربية مثلما كانت ليوسف فتح الله، إذ لم يمر في مكان إلا وترك فيه أثراً

طيباً وعلاقات إنسانية لا تزول.

بدأ ببغداد في أوائل الخمسينات، وما كادت الثورة الجزائرية تبدأ حتى كان من أوائل الأشخاص الذين التحقوا بها. وبعد الهجرة الجماعية، والإلزامية، للطلبة العرب من بغداد، إثر حلف بغداد، ارتحل إلى القاهرة ليعمل في مجال إعلام الثورة، ثم ما لبث أن كلف بمهمات في باريس، وهناك قضى فترة من الزمن يعمل حمالاً في سوق الهال ليعيش، وليكون قريباً من ناس القاع الجزائريين في فرنسا، ولكي يساهم بمهمات كبيرة وخطيرة هناك.

بعد الاستقلال، ورغم علاقاته الواسعة والوثيقة بالسلطة الجديدة، آثر أن يبتعد عن أي عمل رسمي، فاستخرج شهادة الحقوق التي حصل عليها من القاهرة ليبدأ مشواراً حياتياً لا يخلو من مصاعب، وكان كلما يجمع مقداراً من المال يمكنه من السفر إلى المشرق العربي يسافر، فتكون محطاته عديدة؛ في القاهرة حيث يستعيد مع أحمد عبد المعطي حجازي وعلي مختار ذكريات «الأوراس» ونقابة الصحافيين التي كانت الجسر بين المشرق والمغرب، وكانت إحدى الرئات التي تنفست الثورة الجزائرية من خلالها. وبعد أن يجمع كمًّا من الكتب يشد رحاله إلى دمشق، ليبقى فيها فترة أطول، وليكون أحد ضيوف حميد مرعي، ثم ليصبح رب البيت، حيث يستقبل الأصدقاء القدامى والجدد. وفي إقامته الشامية يراكم فوق صداقاته القديمة صداقات جديدة، حتى إذا مسه الحزن العراقي، وحنّ إلى الأيام التي كان فيها طالباً، ودون إنذار من أي نوع، شد رحاله، كما يفعل البدو، وسافر عبر الطريق الصحراوي إلى بغداد، وهناك يلتقي الذين لم يلتقوا، في ما بينهم، منذ سنوات، بعد أن فرقتهم السياسة أو باعدت بينهم. كان هؤلاء يلتقون بمناسبة وجود يوسف. وفي هذه اللقاءات، تكون استعادة الماضي بشؤونه وشجونه، وأيضاً التفكير باحتمالات المستقبل. وكان

يوسف بمقدار ما يحن إلى الماضي كان يتطلع باستمرار إلى المستقبل.
وفي طريق العودة إلى الجزائر لا بد أن تكون باريس محطة رئيسية له، حيث يلتقي هناك بكل المنفيين الجزائريين، وبكل الذي يفترض أن يكون لهم دور في بناء الجزائر. كان يلتقي بمحمد حربي ومنور مروش وزهوان، ويلتقي أيضاً بباهي محمد، مختار باريس الأبدي!

حصيلة هذه الزيارة تنتقل إلى الجزائر، لتصبح مجال اهتمام الكثيرين لأيام وليال طويلة، على أمل أن ترسم احتمالاً لطريق جديد، طريق شعبي عربي مفتوح، وأيضاً من نمط يتجاوز الأحزاب والعلاقات القديمة، من خلال الندوات والزيارات والكتب، ومن خلال الاتفاق على القضايا الكبيرة والأساسية، لعلها تكون أساساً لعلاقات تختلف عما يخطط له أو يمارسه الحكام. وكان يوسف دائماً متفائلاً ومراهناً ومتوقعاً أن يكون هذا طريق المستقبل.

ورغم التبدلات الكثيرة التي حصلت في الجزائر، والعروض التي قدمت ليوسف فتح الله، لكي يكون جزءاً من صيغة رسمية، فقد فضل أن يبقى بعيداً، وأن يظل، كما كان يردد: مع الشعب ومع روح الثورة الجزائرية.

استمر محامياً، واستمر يعيش حياة بسيطة أقرب إلى التقشف، وقد انتخب في نقابة المحامين، ثم أصبح منذ عام 1991 رئيساً لرابطة حقوق الإنسان.

من خلال الموقع الأخير، افترض أنه يستطيع المساهمة في وقف نهر الدم، وأن تتخلى الجزائر عن جنون العنف، لذلك تبنى الدفاع عن الحقوق المشروعة للإنسان، وطالب بإغلاق المعتقلات الصحراوية، واعتبر الحوار والاعتراف المتبادل والديموقراطية ولغة العقل، الأسس التي تساعد على إنقاذ الجزائر، والبدء بمرحلة جديدة. كانت هذه

قناعاته، وكان هذا سلوكه كشخص وكمنظمة للدفاع عن حقوق الإنسان.

ولأن لغة الدم هي اللغة السائدة في الجزائر اليوم، ولأن الجنون سيد الموقف، جاءت الرصاصات الخرقاء لتضع حداً لحياة هذا الإنسان النبيل.

من قتل يوسف فتح الله؟

ليس مهماً أن تعطى أسماء ـ وبالتأكيد هناك من يعرفها ـ الأكثر أهمية إدانة حالة القتل المسيطرة الآن، لأن هذه الحالة هي التي قتلت يوسف فتح الله، وقتلت الكثيرين من المثقفين قبله. لا يعني ذلك تبرئة القتلة الفعليين، أو تسجيل العملية ضد مجهول، ولكن الأكثر ضرورة إدانة الحالة والأسباب والمناخ والمستفيدين، وأيضاً الوقوف، جماعياً، في وجه هذا الطوفان من العنف والقسوة، الذي لا يوفر أحداً في النهاية، ولن ينجو منه أحد. حتى الذين قتلوا يوسف فتح الله، وافترضوا أنهم كسبوا معركة بإزاحة هذا الرمز، سيكتشفون، وربما في وقت غير بعيد، أنهم هم أيضاً خاسرون، لأن الدم سيجر دماً آخر، والقتل إذا بدأ لن يتوقف.

هل هناك حاجة لكلمات أخيرة؟

ليعرف الذين حملوا المسدسات وأفرغوا طلقاتها في جسد يوسف فتح الله، أن الذي قتلوه كان أحد أشد المدافعين عنهم، وعن حقهم بالحرية والكرامة والخبز. كان يريد لهم أن يصبحوا مخلوقات حرة وواعية، لا أن يتحولوا إلى أدوات غبيّة صماء تستخدم للقتل الأعمى. كان يوسف يريد أن يكسر القيود التي تغل أيدي هؤلاء، وأن يرفع العصابات عن أعينهم، وعن آذانهم، لكي يروا ويسمعوا بوضوح، وكان يتكلم باسمهم، ويدافع عن مستقبلهم ومستقبل أبنائهم، لكن الجنون إذا بدأ يولد العمى، وبالتالي الانتحار الجماعي، ويصبح

الإنسان عند ذاك مخلوقاً لا يطاق، أو كما قال طاغور: الإنسان أسوأ من الحيوان حتى يصير حيواناً.

سلامٌ عليك يا يوسف، فقد عشت لقضية نبيلة، وها أنت تذهب الآن قرباناً لهذه القضية، ومثلما كانت حياتك مليئة بالدروس والعبر، فعسى أن يكون موتك أبلغ من كل الدروس والعبر السابقة.

وخمس سنوات من العنف والدم بركات يا أيتها الجزائر، نعم.. بركات وكفى.. ولعل وعسى قبل فوات الأوان.

فهرس المحتويات



عبد الرحمن منيف

من مؤلفاته:

- أرض السواد (3 أجزاء)
- مدن الملح (5 أجزاء)
- الأشجار واغتيال مرزوق
- سباق المسافات الطويلة
- شرق المتوسط
- عروة الزمان الباهي
- بين الثقافة والسياسة

الرسم والتصميم:
مروان قصاب باشي

الإخراج: آنيا مورينغ

صورة الكاتب:
تفصيل من لوحة
لمروان قصاب باشي
خط الغلاف: محمد قنوع

لوعة الغياب

الفرح والسعادة لحظات نحصل عليها اقتناصاً، فتعطينا شعوراً قويّاً وممتدّاً، أمّا الحزن والتعب والأسى واليأس فلها الأوقات الأطول. وهي كذلك لدى الشعوب العربية، ربّما أكثر من شعوب أخرى. لذا نتعلق بالأمل ونفرد له مساحة واسعة، وبقدر ما يحزننا غياب الأشخاص الذين نحبّهم نبحث في ما تركوه عن الآمال التي سعوا إليها وحفروا نحوها مسارات للحلم والضوء.

هذا الكتاب مكرّس لعدد من الغائبين الذين سعوا وجهدوا لفتح هذه المسارات وكان سعيهم مميّزاً حتّى في موتهم.

«لوعة الغياب» رحلة في حياة ونصوص، الموت حدَثها، والأمل جوهرها.

الناشر





